



ZUR

Revista de Literatura

<https://revistazur.ufro.cl/>



Vol. 4, n° 1 - Julio 2022

FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA



(des)aparición de Palombara Sabina (políptico)

LEONARDO CRAVERO

(des)aparición de Palombara Sabina (políptico)

FICHA TÉCNICA DE PORTADA



AUTOR: **LEONARDO CRAVERO**
DIMENSIONES: **2.10 X 1.50 MT**
TÉCNICA: **ACRÍLICO, TINTAS Y LÁPICES**
POLICROMOS SOBRE TELA.
PAÍS: **CHILE**
AÑO: **2022**

Leonardo Cravero González (Santiago de Chile, 1958). Artista visual cuyo trabajo lo ha vinculado tanto a la investigación y creación visual, como a la docencia y la gestión cultural. Cuenta con una larga trayectoria exponiendo en diferentes espacios culturales en Chile, Dinamarca, España e Italia.

Sus estudios superiores los desarrolló en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, donde obtiene el título y grado académico de Licenciado en Artes Plásticas, mención pintura (1983). Posteriormente obtiene el grado de Magíster en Comunicación en la Universidad Austral de Chile, UACH (2009).

En 2003 se incorpora como académico en la Escuela de Artes de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Católica de Temuco, donde desempeña diferentes cargos en administración académica, investigación y gestión, siendo director de la Galería de Arte UC Temuco hasta el año 2014. En la actualidad es académico de planta permanente en el Departamento de Arte de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño (FAAD) de la Universidad Católica de Temuco.

Esta obra fue exhibida durante el año 2022 en la Galería de Arte UC Temuco y en la Casa del Arte de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción como parte de la exposición “La fractura del firmamento”.

Correo electrónico:
leonardocravero@gmail.com

REVISTA DE LITERATURA
ZUR
vol. 4 no. 1, 2022



DETALLE DE LA OBRA

Templo de aire andino

SAMANTA MASUCCO

Templo de aire andino

FICHA TÉCNICA



AUTORA: **SAMANTA MASUCCO**
DIMENSIONES: **60 x 60 CM.**
TÉCNICA: **ÓLEO SOBRE TELA**
PAÍS: **ARGENTINA**
AÑO: **2022**

Samanta Masucco construye sus obras a partir de la contemplación y el diálogo con la naturaleza y la realidad social de su país. En sus obras encontramos fuerza y determinación. El empleo del blanco y negro como contraste de materia viva y vacío entrelazándose; los colores como luz, como pulsión de vida.

Graduada en la Universidad Nacional de las Artes (Argentina), trabaja como artista visual y profesora de Bellas Artes. Dirige y realiza proyectos interdisciplinarios de arte. Participa en muestras individuales y colectivas.

Correo electrónico:
samantamasucco@gmail.com.ar



Comité Editorial

DIRECTORA

Dra. Carolina A. Navarrete González
Universidad de La Frontera.

EDITOR GENERAL

Dr. Gabriel Saldías Rossel
Universidad de La Frontera.

EDITOR SECCIÓN ACADÉMICA

Mg. Fabián Leal Ulloa
Universidad de La Frontera

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Marjorie Agosín
Wellesley College, EE.UU.

Dra. Olga Albarran Caselles
University of British Columbia, Canadá.

Dra. Lorena Amaro Castro
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dr. Idelber Avelar
Tulane University, EE.UU.

Dra. Kim Beauchesne
University of British Columbia, Canadá.

Dr. Jon Beasley-Murray
University of British Columbia, Canadá.

Dra. Marina Bettaglio
University of Victoria, Canadá.

Dra. María Carbonetti
University of British Columbia, Canadá.

Dr. Michael Dabrowsky
Athabasca University, Canadá.

Dra. María Adelaida-Escobar University
of British Columbia, Canadá.

Dra. Patricia Espinosa
Ponti icia Universidad Católica de Chile.

Dr. Juan Manuel Fierro Bustos
Universidad de La Frontera, Chile.

Dra. Macarena García González
Ponti icia Universidad Católica de Chile.

Mg. Mabel García Barrera
Universidad de La Frontera, Chile.

Dra. Claire Mercier
Universidad de Talca, Chile.

Dr. Luis Nitrihual Valdebenito
Universidad de La Frontera, Chile.

Dr. Naín Nómez
Universidad de Santiago, Chile.

Dra. Cristina Rivera Garza
University of Houston, Estados Unidos.

Dr. Danilo Santos López
Ponti icia Universidad Católica de Chile.

Dra. Magda Sepúlveda Eriz
Ponti icia Universidad Católica de Chile.

Dra. Doris Sommer
Harvard University, Estados Unidos

Dr. Fabricio Tocco Chiodini
Australian National University,
Australia.

Mg. Sergio Trabucco Zerán
Universidad de Los Lagos, Chile.

Dra. Pelusa Orellana García
Universidad de Los Andres, Chile.

Dr. Carlos Alberto Trujillo
Villanova University, EE.UU.

ASESORES

Luis Abarzúa Guzmán
Universidad de La Frontera,
Chile.

Nicolás Castillo
Universidad de La Frontera,
Chile.

Tamara Cárdenas
Universidad de La Frontera.

Francesca Meckes Leonelli
Universidad de La Frontera,
Chile.

Gabriela Núñez
Universidad de La Frontera,
Chile.

Génesis Orellana
Universidad de La Frontera,
Chile.

María Carolina Oyarzún
Universidad de La Frontera,
Chile.

EQUIPO TÉCNICO

Javiara Jorquera
Secretaría de Redacción.
Universidad de La Frontera,
Chile.

Mg. Laura María Acosta Gil
Diseño Gráfico Editorial

AUTORIDADES

Dr. Rodrigo Navia Diez
Vicerrector de Investigación y Postgrado,
Universidad de La Frontera, Chile.

Dr. Juan Manuel Fierro Bustos
Decano Facultad de Educación, Ciencias
Sociales y Humanidades, Universidad de
La Frontera, Chile.

Dr. Jaime Otazo Hermosilla
Director Departamento de Lenguas,
Literatura y Comunicación, Universidad
de La Frontera, Chile.

PERIODICIDAD:

Semestral.

ISSN:

2452-5642

Prohibida la reproducción parcial o total
del contenido de esta edición sin
autorización.

CORRESPONDENCIA:

Departamento de Lenguas, Literatura y
Comunicación, Facultad de Educación,
Ciencias Sociales y Humanidades,
Universidad de La Frontera, Avenida
Francisco Salazar 01145, Casilla 54-D,
Temuco, Chile.

Correo electrónico:
revista.zur@ufrontera.cl



DETALLE DE LA OBRA

Remeros

CAROLINA LUBRANO

Remeros

FICHA TÉCNICA



AUTORA: **CAROLINA LUBRANO**
DÍMENSIONES: **1714X1944 PX**
TÉCNICA: **FOTOGRAFÍA DIGITAL**
PAÍS: **ARGENTINA**
AÑO: **2022**

Nací en la Ciudad de Buenos Aires en el año 1978. Soy profesora en letras y actualmente estoy estudiando la licenciatura en filosofía. Además, he cursado gran parte de la licenciatura en artes. Asimismo, me gusta participar de cursos, talleres, seminarios –de distintas temáticas– como forma de enriquecer mi acervo expresivo. Mi relación con la fotografía se remonta a mi infancia: mi padre era un gran fotógrafo, aficionado, pero apasionado, y creo, que de él heredé el gusto por esta forma de expresión.

Comencé a formarme en esta disciplina desde muy pequeña, primero de la mano de mi padre y luego ya en instituciones específicas como por ejemplo, el Fotoclub Argentino (del cual fui miembro), el Fotoclub Buenos Aires y en otras tantas escuelas (Nueva Escuela, Panamericana de Arte, EAF, etc), algunas ya desaparecidas. Luego, continúe mi formación con distintos fotógrafos en forma particular.

Correo electrónico:
menonica123@gmail.com



Índice

22 **EDITORIAL ZUR**
DRA. CAROLINA A. NAVARRETE G.

NARRATIVA

30 **Sífilo, Sísifo**
LEONARDO ESPINOZA BENAVIDES

32 **Abstract**
JUAN ANGULO BASTÍAS

34 **Kazimir y Camilo**
IVAN MEDINA CASTRO

38 **Víctor en la ventana**
PABLO CARRAZANA

41 **Cuerpos sin cuarentena**
XIOMARA FELIBERTY-CASIANO

POESÍA

48 **Ordalías del agua**
ROSABETTY MUÑOZ

52 **Poema en construcción**
MAXIMILIANO GUERRERO

53 **Nos han robado la ternura**
BELÉN VARELA

55 **Refundado el reino vegetal**
MANUEL SANTIS

56 **Semillas al viento**
BETTY FERNÁNDEZ HERRERA

ARTÍCULOS

62 **Desafección y residuos en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector**
JUAN ELÍAS FARÍAS BASTÍAS

72 **Imaginarios territoriales de mujeres poetas mapuche**
SANDRA VILLANUEVA-GALLARDO

88 **Juan Ignacio Molina y *La Araucana***
BERNARDO SUBERCASEAUX SOMMERHOFF

100 **La identidad heroica de la mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester**
SANTIAGO SEVILLA-VALLEJO

114 **Nostalgia por la patria en versos. *Alemania. Cuento de invierno* de Heinrich Heine**
CARLOS NAVARRO FUENTES

NOTAS

130 **El ejercicio político de la maternidad en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: un análisis desde una perspectiva feminista**
CLAUDIA ESPINOZA SANDOVAL

138 ***Plegaria por un Papa envenenado* de Evelio Rosero. Entre la realidad y la ficción en la nueva novela histórica**
EDGAR ANDRÉS LEAL GIL Y MÓNICA TOVAR ESPINOSA

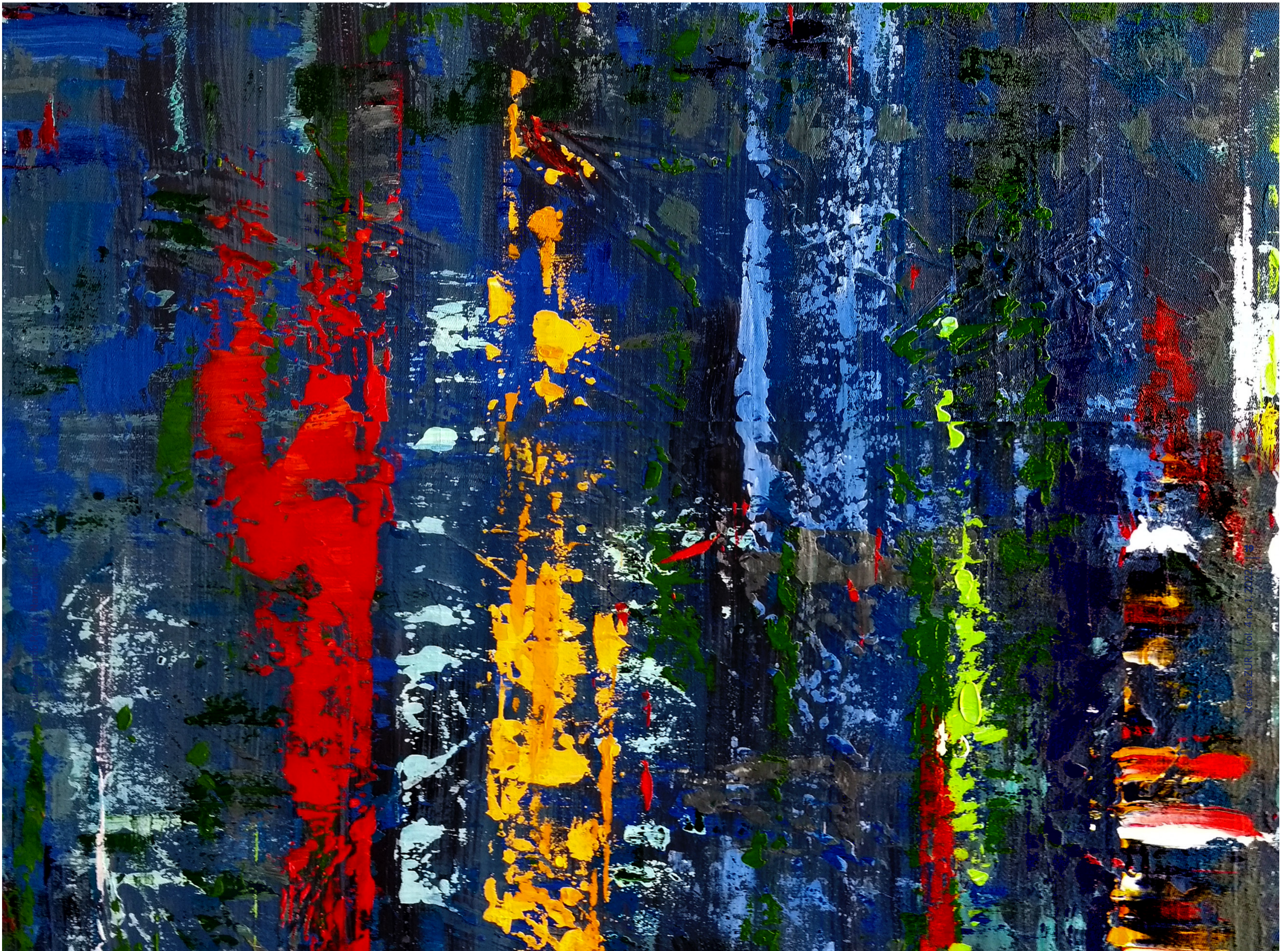
146 **Publicaciones literarias, llaves de inspiración para las mujeres del siglo XIX en México**
ELVIRA HERNÁNDEZ CARBALLIDO

156 **Reivindicación y trascendencia: un viaje a través de la poesía de Olga Acevedo**
EDZON CASTILLO MONTOYA

RESEÑAS

170 **“¡Ay voz secreta del amor oscuro!” Una lectura homoerótica de la literatura española**
DAMIÁN LEANDRO SARRO

174 **Un río lleno de historias**
SALVADOR CRISTERNA



Revista ZUR | Vol. 4 | No. 1 | 2019 | 55

DETALLE DE LA OBRA

Artwork Abstract 067

IVAN CARNEIRO DA SILVA

Artwork Abstract 067

FICHA TÉCNICA



AUTOR: IVAN CARNEIRO DA SILVA
DÍMENSIONES: 70X100 CM
TÉCNICA: ÓLEO, ACRÍLICO SOBRE TELA
PAÍS: BRASIL
AÑO: 2022

En la ejecución de su arte busca equilibrar el azar con la intencionalidad. Los colores son los principales elementos de composición; cuando están en armonía, el trabajo está hecho. Considera que la percepción de una imagen abstracta varía infinitamente, ya que depende de la cultura, inteligencia, estado de ánimo y edad del observador. Entre sus influencias se incluyen Cy Twombly, Gerhard Richter, Alberto Giacometti y el arte africano.

Instagram:

[@ivan_carneiro_paintings](https://www.instagram.com/ivan_carneiro_paintings)

Correo electrónico:

ivancarneiro62@gmail.com



Editorial

ZUR

En este mes de julio de 2022 les damos la más cordial bienvenida al sexto número (volumen 4,1) de *Revista ZUR*, publicación semestral de la Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de La Frontera, en Temuco, Chile, que, fiel a su impronta, reúne como siempre a talentosos/as escritores/as y artistas, así como a connotados/as especialistas en estudios literarios de Chile y el mundo.

La publicación de este número en especial nos alegra mucho ya que supone un punto clave en el proceso de madurez y crecimiento de *Revista ZUR*. En primer lugar, es importante destacar el excelente trabajo del equipo de diseño gráfico, quienes han actualizado el estilo de la revista para dotarla de una identidad propia que armoniza los intereses culturales, artísticos y literarios que nos caracterizan. Al mismo tiempo, el equipo de diseño web ha emprendido una importante tarea en el proceso de rediseño de nuestro portal digital para proveer una experiencia de navegación más amistosa, clara y dirigida para autores/as y lectores/as. En lo que se refiere al alcance e impacto de nuestra revista, estamos encantados de participar de la Red Patagonia Cultural, instancia que congrega a la Universidad de La Frontera, Universidad de Los Lagos, Universidad de Aysén y la Universidad de Magallanes en la tarea conjunta por relevar iniciativas artísticas, culturales y científicas desde el sur de Chile para promover el conocimiento y la difusión de saberes en torno a estas disciplinas. Por último, no podemos dejar de reconocer la importante labor de todos y todas los/as estudiantes que contribuyen en diferentes ámbitos a la realización de esta revista, desde el trabajo en redes sociales hasta la organización y gestión de información. *Revista ZUR* es un equipo complejo en donde confluyen múltiples intereses y visiones en torno al arte y la literatura, por lo que les agradecemos a todos por su trabajo y compromiso. Asimismo, extendemos este agradecimiento a las autoridades de la Universidad de La Frontera –en particular a la Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades y a la Vicerrectoría de Investigación y Posgrado– y a los miembros del Comité Científico que año a año nos brindan su apoyo para seguir adelante con este valioso proyecto.

Desde que iniciamos este camino hemos pasado diversas etapas de complejidad, tanto sanitarias, con la pandemia que todavía sigue pero ya más controlada, además de situaciones políticas y económicas que no nos son ajenas en la contingencia mundial. Conscientes de lo preocupante que es la situación

de la guerra en Europa, la crisis económica que se expande en el mundo con la inflación y las transformaciones sociales que vivimos también en Chile con la nueva Constitución, es que nos interesa más que nunca apostar por el poder transformador de las humanidades, de la poesía, el cuento, el arte y la investigación literaria, porque la admiración de una obra de arte y el placer por la lectura y escritura nos ayudan a derribar horizontes e ir más allá de lo posible, gracias a la apertura que da la imaginación, sobre todo en tiempos de crisis y de profundas necesidades por redefinir nuestras identidades. Quienes integramos esta revista amamos la literatura y el arte y las defendemos porque nos parecen necesarias para formar ciudadanos más reflexivos, críticos y empáticos. Por estas y muchas razones más, entregamos este número con el mayor de los afectos a nuestra comunidad universitaria tanto académica como artística y, en especial, a la ciudadanía latinoamericana en la diversidad de los territorios que la componen.

La **portada** del volumen 4,1 de *Revista ZUR* corresponde al trabajo del destacado y reconocido artista visual chileno radicado en Temuco, **Leonardo Cravero**. El título de la obra que ilustra la portada es “(des)aparición de Palombara Sabina”, trabajo pictórico de gran calidad que fue exhibido durante el 2022 en la Galería de Arte UC Temuco y en la Casa del Arte de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción como parte de la exposición “La fractura del firmamento”. Asimismo, agradecemos la participación en este número a una serie de prolíficos artistas visuales quienes han participado desde distintas partes del mundo. En especial damos las gracias a la profesora de letras **Carolina Lubrano**, de procedencia argentina, que contribuye con la fotografía “Remeros”; al artista **Ivan Carneiro da Silva**, de Brasil, con su obra en óleo acrílico sobre tela titulada “Artwork Abstract 067”; al pintor de Tocopilla, Chile, **Jorge Mauricio Mella Sarria**, con su óleo sobre tela “El mago y las perlas negras”; a la artista visual de Argentina **Samanta Masucco**, con su óleo sobre tela “Templo de aire andino”; al fotógrafo colombiano **Leonardo Cortina**, con su fotografía digital con técnica de barrido, titulada “Serie: El desgaste de las sombras”; a **Yadith Río de la Loza Gálvez** de México con su obra “Guardianas del tiempo”; al catedrático mexicano **Víctor H. Orduña “Shamir”**, con su fotografía digital de exposición múltiple titulada “Torre fantasma” y al artista **David Pedrero** de Colombia, con su óleo sobre tela titulado “Ansiedad”. Todas estas obras aportan

al ámbito de la creación artística desde Latinoamérica a través de formatos que enriquecen el acervo cultural y patrimonial de nuestro continente.

En **poesía** destacamos la publicación de los poemas “Semillas al viento” de la poeta de Lube, Chile, **Betty Fernández Herrera**; “Refundando el reino vegetal” del escritor chileno **Manuel Santis**; “Nos han robado la ternura” de la estudiante de literatura **Belén Varela** de Ecuador y “Poema en construcción” de **Maximiliano Guerrero**. En **narrativa** sobresale la publicación de los cuentos “Cuerpos sin cuarentena” de la profesora de la Universidad de Harvard **Xiomara Hipólita Feliberty-Casiano**, de Puerto Rico; “Víctor en la ventana” del profesor de lengua y literatura y tallerista de escritura **Pablo Carrazana**; del escritor de Ciudad de México y especialista en literatura mexicana **Iván Medina Castro** con su cuento “Kazimir y Camilo” y el cuento “Abstract” de **Juan Angulo Bastías**.

Respecto a los **artículos**, destacamos “Nostalgia por la patria en versos. Alemania. *Cuento de invierno* de Heinrich Heine”, del Doctor en Humanidades, **Carlos Navarro Fuentes**; “La identidad heroica de la mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester” del Doctor en Estudios Literarios **Santiago Sevilla-Vallejo**; “Juan Ignacio Molina y *La Araucana*” del destacado Profesor Titular de Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile, **Bernardo Subercaseaux Sommerhoff**; “Imaginario territorial de mujeres poetas mapuche” de la Doctora en Ciencias Sociales en Estudios Territoriales e investigadora postdoctoral del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, **Sandra Villanueva-Gallardo** y “Desafección y residuos en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector” del profesor de castellano **Juan Elías Farías Bastías**.

En lo que concierne a la sección **notas**, publicamos: “Reivindicación y trascendencia: un viaje a través de la poesía de Olga Acevedo” del Dr. © en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, **Edzon Castillo Montoya**; “Publicaciones literarias, llaves de inspiración para las mujeres del siglo XIX en México”, de la profesora investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México, **Elvira Hernández Carballido**; “*Plegaria por un Papa envenenado* de Evelio Rosero. Entre la realidad y la ficción en la nueva novela histórica”, del maestro en artes plásticas y visuales **Edgar Andrés Leal Gil** y de la Licenciada en lengua castellana y especialista en pedagogía, **Mónica**

Tovar Espinosa; “El ejercicio político de la maternidad en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: un análisis desde una perspectiva feminista”, de la profesora de lenguaje y comunicación y doctoranda en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, **Claudia Espinoza Sandoval**.

Las **reseñas** que componen este número son: “Un río lleno de historias”, del académico mexicano **Salvador Cristerna**, a propósito de la reedición de *Mapocho* de la escritora chilena Nona Fernández y “‘¡Ay voz secreta del amor oscuro!’ Una lectura homoerótica de la literatura española”, del licenciado y profesor en letras **Damián Leandro Sarro**, a propósito del libro *La verdad ignorada. Homoeerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*, de Emilio Peral Vega.

Mención especial merecen nuestros **escritores invitados** para este volumen, ambos con obras inéditas hasta el momento. En el ámbito de la **poesía** contamos con el poema titulado “Ordalías del agua” de la profesora de castellano, reconocida y premiada poeta chilena **Rosabetty Muñoz**, de Ancud, Chiloé, galardonada con el Premio Altazor (2013), Premio de la Crítica 2020 y Premio Chiloé de Extensión Cultural (2022), entre muchos otros; mientras que en el área de **narrativa** destaca el cuento “Sífilo, Sísifo” del médico, escritor, editor chileno y especialista en ciencia ficción, **Leonardo Espinoza Benavides**, quien también forma parte del directorio de la Asociación de Literatura de Ciencia Ficción y Fantástica Chilena (ALCIFF) y participa como miembro asociado de la Science Fiction & Fantasy Writers of America (SFWA).

A todos y todas, lectores, escritores, artistas e investigadores que participen con nosotros en esta ocasión, les damos las gracias por hacer de este número una experiencia memorable en este año 2022 en que reafirmamos nuestro afecto y compromiso con la literatura y las artes. 🐾

Dra. Carolina A. Navarrete G.

Directora de Revista ZUR



Luis Bannay / Colleccionista / 186

El mago y las perlas negras

JORGE MAURICIO MELLA SARRIA

El mago y las perlas negras

FICHA TÉCNICA



AUTOR: JORGE MAURICIO MELLA SARRIA
DIMENSIONES: 70X 100 CM.
TÉCNICA: ÓLEO SOBRE TELA.
PAÍS: CHILE
AÑO: 2021

Jorge Mella, pintor autodidacta tocopillano, ha participado en una gran cantidad de eventos nacionales e internacionales, con la intención de difundir su obra. En muchos de los casos con una temática naturalista nortina. Esta vez, con una obra esencialmente onírica de cierto realismo mágico, sin dejar de lado la búsqueda de las texturas, colores, contrastes e iluminación que generan los escenarios que juegan el rol importante dentro de nuestro entorno inmediato y vivencial.

Esta obra se presentó al “Premio a la trayectoria” en la Sociedad Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, específicamente al Salón Nacional 2021, espacio en que recibió el reconocimiento máximo (mención honrosa), por ser la primera vez presentándose a dicho certamen.

Correo electrónico:
jormellapintor@gmail.com

Narrativa



Sífilo, Sísifo

LEONARDO ESPINOZA BENAVIDES

Abstract

JUAN ANGULO BASTÍAS

Kazimir y Camilo

IVÁN MEDINA CASTRO

Víctor en la ventana

PABLO CARRAZANA

Cuerpos sin cuarentena

XIOMARA FELIBERTY-CASIANO

Sífilo, Sísifo

LEONARDO ESPINOZA BENAVIDES*

* Leonardo Espinoza Benavides.

Médico-escritor y editor chileno especializado en ciencia ficción. Como médico, es especialista en dermatología y venereología, con estudios en psicodermatología. Como escritor, ha publicado la colección de cuentos *Más espacio del que soñamos* (Puerto de Escape, 2018) y la novela *Adiós, Ixonauta* (Sietch Ediciones, 2020). Su relato "Octobers/October" fue destacado por la revista estadounidense *Publishers Weekly*, calificándolo de «vívido» y enraizado en la historia de Chile, y su relato "La herradura entre las zarzamoras" se encuentra en preproducción para una adaptación cinematográfica bajo el título *Baldomero*, dirigida por el realizador Jorge Zavala Berríos. Como editor, trabaja en Sietch Ediciones y ha estado a cargo de las antologías *COVID-19-CFCh: Antología sci-fi en tiempos de pandemia* (2020) y *Pacífica: Crónicas atemporales de la guerra* (2021). Actualmente es el Coordinador de la Asociación de Literatura de Ciencia Ficción y Fantástica Chilena (ALCIFF) y es miembro asociado de la *Science Fiction & Fantasy Writers of America* (SFWA), así como parte del comité organizador de la convención mundial de ciencia ficción *FUTURE:CON*. Reside en Santiago de Chile junto a su esposa Daniela y su perrito Hulky.

El caso de la humanidad fue interesante.

Del material histórico recopilado y salvaguardado, fue un poema escrito por el médico italiano Girolamo Fracastoro el que nos permitió darle a esto un origen narrativo. Decían sus versos que, en una pradera europea, un pastor llamado Sífilo contrajo una nueva y extraña enfermedad, tras desobedecer a sus dioses en medio de una invasión forastera. "*Syphilis sive morbus gallicus*", terminó bautizando el llamado "mal francés de la Tierra" con el nombre de su protagonista, así como también humanizó y le dio forma conceptual a la patología.

El impacto en la civilización de un cuadro perpetuado mediante el contagio por transmisión sexual repercutió irreparablemente en la psiquis de la especie. Tallados en madera como *Der syphilitische Mann*, de Albrecht Dürer, y baladas como *La Belle Dame sans Merci*, de Juliane Keats, son evidencia de la tribulación colectiva. Los esfuerzos científicos dieron con el responsable: una bacteria, del tipo espiroqueta, a la cual denominaron *Treponema pallidum pallidum*, transmitida única y exclusivamente entre personas, sin afectar a ninguna otra forma de vida del planeta. Sería, luego, el microbiólogo japonés Hideyo Noguchi quien terminara demostrando la presencia del germen en el tejido cerebral. La sexualidad de la población se reestructuró en el aparato neurológico y mental de sus individuos. Una pesadilla inevitable, en tanto que soñar también lo era. El caso resulta un claro ejemplo de jaque entre naturaleza y vida.

Se inventaron formas eficaces de diagnóstico, incesantes tratamientos antimicrobianos e incluso se perfeccionaron las disciplinas de la dermatología y la venereología. Hubo toda forma posible de prevención, desde barreras físicas de cuero y látex hasta fármacos que controlasen el impulso de la libido implacable en los sectores de mayor riesgo (que terminó siendo el mundo entero). Instituciones completas dedicadas al seguimiento y control de la sífilis. Los esfuerzos, sin embargo, fueron descritos por la misma humanidad como un trabajo similar al de levantar una roca cuesta arriba en la montaña solo para verla caer al final de cada jornada.

Se ha postulado como punto de inflexión cultural el momento en que se hizo de conocimiento público el que la espiroqueta se hubiese vuelto resistente a las últimas terapias. Famoso fue el discurso del académico y médico chileno Manuel Félix Salvo, ante los altos comisionados de la Organización Mundial de Salud, cuando aseguró el triunfo del patógeno, "la gran imitadora", que palidecía la complejidad de otras infecciones conocidas, virales, bacterianas, fúngicas, la que fuera. A los humanos la arsénamina y la penicilina no les sirvió por más que un par de años desde su elaboración. Al parecer, los filamentos citoplasmáticos de proteína A de la bacteria —que se movía como un sacacorchos— habrían interactuado con los cromosomas indicados del microorganismo para lograr su mutación. Nunca lo supieron con certeza. La humanidad no tuvo el tiempo ni la determinación de continuar con la epopeya. En defensa de ella, son muchas las hipótesis actuales que reivindicán esta decepción a favor, más bien, de una decidida aceptación. La eternidad como ilusión a la espera de un punto final.

El caso de la humanidad no deja indiferente a ninguna especie sentiente, incluidas aquellas que distan radicalmente en su forma de reproducción y preservación. Es imposible predecir la historia del próximo Sífilo; su momento, su tiempo y el color de su pradera.

Todas las otras civilizaciones extintas que hemos logrado estudiar en esa región particular de aquel brazo espiral menor de la galaxia terminaron sus cronologías, directa o indirectamente, a causa de conflictos bélicos. La única especie que no sucumbió ante la guerra fue la humanidad. Tras once mil años desde los primeros poblados en la marisma aluvial del Tigris-Éufrates, los humanos, en pocas palabras, optaron por una gran orgía final. 🐉

Abstract

JUAN ANGULO BASTÍAS

IMPACTO MULTIDIMENSIONAL DE LA LEY 189.000 DE 2051

Rodrigo Castillo
Instituto de Políticas Públicas,
Universidad de Concepción.

Franco Salazar¹
Instituto de Sociología,
P. Universidad del Bío-Bío.

Katherine Rodríguez
Instituto de Políticas Públicas,
Universidad Diego Portales.

Abstract:

Chile fue ejemplo de crecimiento económico durante 50 años. La realidad varió de manera dramática a partir del 2030, como se ha expuesto en diferentes estudios (ver Figueroa *et al.*, 2054). En las siguientes décadas el crecimiento se estancó. La desigualdad, el desempleo y la inseguridad aumentaron de forma exponencial.

La principal propuesta del presidente Orson, en las elecciones del 2050, fue el endurecimiento de la Ley de Intolerancia a la Delincuencia. La ley, en su versión inicial, establecía tres escalas de delitos con sus respectivos castigos. La reformulación planteó no diferenciar los delitos y castigarlos todos con la pena de muerte. Para realizar los cambios en la ley se requirió de una reforma constitucional, deseo anhelado por años en Chile. La victoria en primera vuelta del presidente Kant y el apoyo del congreso hicieron que la tramitación fuera expedita. Chile volvió a ser pionero y un ejemplo en políticas sociales para el resto del mundo. La ley, en su nueva versión, cumple

cinco años. Los estudios que analizan los beneficios y las externalidades negativas comienzan a aumentar. Este trabajo presenta un análisis del impacto económico y social de la ley.

En la opinión pública se generaron pequeñas dudas debido a la eliminación como delitos de los actos relacionados con el financiamiento de la política y el cohecho, sin embargo, estas dudas fueron acalladas por la evidencia: la tasa de ejecución de políticos es un 37% más alta que el promedio nacional, lo que demuestra que la ley es transversal y no discriminatoria.

Dentro de las principales conclusiones del estudio se destaca que el desempleo llegará a cero en los próximos tres años. Las empresas cada día tienen que buscar nuevos empleados debido a la ejecución de un trabajador. Lo anterior ha ayudado a la movilidad social, al aumento de los sueldos, dada la competencia por tener a los mejores profesionales, y a la disminución de la desigualdad. Chile tiene hoy el segundo índice GINI más bajo de la OCDE: 0,26 (Noruega se ubica primero con un 0,24).

El balance fiscal del último año arrojó un superávit récord, lo que se debe principalmente a la disminución en un 27,5% del gasto público. El programa que implementa la ley de Intolerancia a la Delincuencia posee un manejo eficiente y acotado de los recursos, en comparación a los antiguos programas de prevención del delito e inserción social. Al no existir cárceles, carabineros ni gendarmes se genera un ahorro para el estado que se estima en M US\$ 1000 anuales. La reasignación de recursos benefició a las Fuerzas Armadas, que tienen un margen más amplio de desarrollo para el tan necesario poder disuasivo.

El regreso al sentimiento de seguridad es lo más destacado: el 0,1% de sensación de inseguridad respalda el éxito de la ley. En una reciente encuesta, el 87% de la población no pudo explicar el significado de la palabra “portonazo”. La alta participación electoral (cercana al 90%), los mejores índices de lectura, entre otros puntos, son beneficios de la nueva ley, ya que, el hecho de tener que conocer en profundidad las pautas de comportamiento ha movilizado a la población a mejorar su comprensión lectora.

Un 97% del país valora positiva o muy positivamente la ley. Las pérdidas de vida, si bien son dolorosas, se perciben como un sacrificio por un bien mayor. 

1. El doctor Franco Salazar contribuyó durante todo el desarrollo del estudio, muchas de las conclusiones son de su autoría. Lamentamos su ejecución por el atraso en el pago de la devolución de su beca postdoctoral. Entendemos el espíritu de la legislación y estamos convencidos que él igual lo entendía. Este paper está dedicado a su memoria.

Kazimir y Camilo

IVÁN MEDINA CASTRO*

“No ser sino un detalle
por azar visible
de un mundo invisible”.

Angela Ghelber

Una mañana recorría la calle y obstinado escrutaba los fulgores grana de los hollejos de las uvas, sin presentir lo peor..., pronto la niebla velaría el resplandor de mis ojos. Súbito, semejante a un relámpago, volvió aquel mal ancestral a galope, tendido en un día de viento: plaga de Galeno, de Justiniano, muerte negra, influenza... A centurias de distancia, la resonancia carga semejante pavor y, de paso, resuena bajo sus cascos la misma soledad.

Tras la reclusión a cal y canto, el tiempo transcurría con una lentitud capaz de evocar el crecimiento de las uñas de los muertos, e inquieto andaba de un lado para otro de la casa, sin un lugar donde quisiera sentarme, igual a un elefante en cautiverio.

Fue entonces cuando clamaba: “¿Quién no añora observar ese azul reciente en el cielo?, ¿Quién no extraña...?”

- Basta Kazimir, tu sentimentalismo ridículo recítalo en tu alcoba.

- Eres un ingrato Camilo –si pudiera, huiría del encierro, primero sobre el lomo de un elefante a través del desierto de Gobi, después, cabalgaré un rojo corcel árabe, a pelo y desnudo hasta la Meca.

Kazimir, al llegar a su cuarto, se aproximó parsimonioso a la ventana ubicada hacia la viña, un viñedo tan alto parecido a un bosque, y atento miraba las hojas cubiertas con sulfato. Tenía que hacer algo. Animado a salir invocó su calzado: “Sandalias, sandalias gráciles, para correr sobre la hojarasca del otoño tardío, aunque mis pasos pesen siglos, aún recordaré la dirección de la viña”. Pero rápido se contuvo, no debía hacerlo. Sentía que la vida huía de entre sus dedos. En su humildad olvidaba que él mismo era fuente de vida y creación.

¡Maldita cosa extraña, hasta mi juventud robas! Sin embargo, cuando el desespero arremete, es el

momento ideal de usar mi calzado y tras sentir sus correas ceñir mis ávidos pies, me fugo a mundos sublimes para dar comienzo a la trama de una ficción. Aún recuerdo la primera transmutación. Al ensartar mis pies dentro de la cavidad de paredes de tersa piel, escuché un resuello encantador. En ese momento, mi habitación tomó la forma de un cobertizo en donde yacía una yegua recién parida. El olor picante del heno me animó a acercarme al rojo potro, pero antes de poder hacerlo, el llamado insistente de Camilo me regresó de un instante a otro de mi ensoñación. ¡Ingrato hermano, te empeñas en atajar mi libertad!, repetí con fingida dureza.

Durante la comida, al parecer, estuve distraído, pues Camilo masculló:

- Me arruinas el encierro, tu ensimismamiento me enerva. ¿Sabes Kazimir?, la sensualidad y sus placeres pueden borrar la silenciosa galería de reverberaciones y de espejos del alma melancólica.

Kazimir permaneció callado por un momento, el tono de Camilo era sarcástico e hiriente. Se reclinó en la silla un poco y respondió:

- Tonteras. Son demasiadas noches de recuerdos. Además, las palabras me evaden dulces, semejante a un dátil que paso por loco.

De regreso a la habitación, el repujado de las figuras en relieve de las sandalias me cautivó. Poseído, caminé hacia ellas y, sin dudar, introduje los pies. El aroma a hierba fresca recién segada volvió revoloteando, conduciéndome a través de corredizos hasta llegar al caballo rojo invocado. Exacto, salvaje, sin riendas ni montura.

Me tallé los ojos y para mi sorpresa, el animal se aproximó tras un relincho, tan fuerte fue su sonido que regresé de un apacible sueño a la recámara. “¡Quiero salir!”, grité desde las entrañas. “¡No tolero este encierro!”. En mi interior la paciencia no ha madurado. ¿Y si un buen día olvidamos los nombres de las flores, los pájaros, las personas...? *Kazimir se sentía triste. No era una tristeza difícil. Era algo equivalente a un desconuelo de nostalgia. Idéntico a lo dicho por Camilo: “con la eternidad a cuestas por delante y detrás de él”.*

Kazimir recordó haber leído que los movimientos irritables de un elefante capturado tenían como intención liberarse de la cosa ignorada que le apresaba, así que asumió la procedencia de una vida primitiva y animal e invocó la fuerza del paquidermo y del brioso jamelgo, para creer que en su interior habitaban aquellos animales y así liberarse, como si de repente pasara del *homo sapiens* al *homo erectus*.

Una hora después, en decidida rebeldía, Kazimir ya estaba cambiado de ropa con el coraje necesario para abandonar su refugio.

Al salir de casa, sondeé las tinieblas con la mirada y con valentía vibrante crucé el umbral de la verja. *Flaqueó, quiso retroceder: ¿no estaría exigiendo demasiado de sí mismo? Pero sentía que era demasiado tarde: una vez dado el primer paso, éste era irreversible y lo empujaba hacia adelante, imás, más!*

En la afonía del exterior, Kazimir únicamente oía el golpeteo del propio corazón. Al llegar a la calle, aún con el tapabocas, la mascarilla y demás recomendaciones, caminé sin resistirme e indefenso, hasta arribar a un punto donde el miedo sacudió mis entrañas, como si temiera el advenimiento mudo de lo invisible.

* Iván Medina Castro.

Especialista en Literatura Mexicana. También tiene un diplomado en creación literaria. Actualmente estudia la Maestría en Estudios Literarios. Tiene tres libros publicados: *En cualquier lugar fuera de este mundo* (CONACULTA, 2012), *Más frío que la muerte* (UAM, 2017) y *Lugares ajenos* (BUAP, 2020). También obtuvo la beca del Programa de Residencias Artísticas FONCA-CONACYT.

En mi vagabundeo, andando y viendo, mirando, observando, a través de vides y cementerios, tragafuegos y juglares, no supe cómo llegué ante un grupo de maestros de diversos oficios. Ellos por lo habitual se reúnen alrededor del parque bajo la sombra de los ahuehuetes y entre partidas de rayuela esperan a sus clientes, para embelesarlos con su arenga dicharachera.

Al verlos, de inmediato pensé: “en estos tiempos de incertidumbre, nadie metería a un extraño a sus casas. La nueva enfermedad vino a cambiar el ritmo de las cosas”. *Le sorprendió su propio pensamiento, pues no deseaba ser parte del desánimo reinante.*

Kazimir percibía en su entorno algo verdadero, tan indudable que tanto su cuerpo, igual su alma, cedieron ligeramente y así se sentó sobre un tronco para contemplar el juego de los señores. Los maestros, al sentirse observados, el más viejo de ellos se antepuso y gritó con dificultad por el carraspeo: “¿Joven, no necesita de algún carpintero?”.

Kazimir no sabía qué hacer, estaba muy emocionado, hacía mucho tiempo que no veía gente; así, temerario y en contra de la petición de su corazón, se acercó a ellos violando el espacio recomendado y con una simple negativa, borró la sonrisa de aquel anciano de respiración anhelosa y silbante quien no dejaba de toser y se empeñaba en convencerlo: “Anímese joven, el hambre arrecia y nada se consigue. El rebusque es el pan nuestro de cada día y aquí andamos”.

Kazimir ya no soportaba mantener la cabeza erguida. Finalmente, dio media vuelta y pronto se llevó la mano al rostro tranquilizándose al sentir el cubrebocas en su sitio, y se marchó de prisa.

Kazimir no podía más, la desolación lo asfixiaba, quería correr; botar el cubrebocas, regresar al mundo de antes. Mientras afuera todo sucedía con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro había una lentitud exhaustiva de gota de agua cayendo de tanto en tanto. Acaso todo era un sueño, o bien un mal recuerdo de la vida anterior con la suavidad y la amargura de nuestras miradas alucinadas, reflexionó.

Al retornar a casa, entré idéntico a un fugitivo del mundo y en el remanso de mi habitación, las sandalias esperaban y las calcé. Lo mejor era dormir y olvidar el fracaso de mi bravura.

La noche inconmensurable de los sueños comenzó, vasta, en levitaciones: imaginé que vivía y no que moría víctima de un virus, imaginé que no me quedaba de brazos caídos de perplejidad y confrontaba al destino, imaginé sostener un cesto abundante de uvas tan blancas donde mi rostro se veía, imaginé que cerraba los ojos y seres humanos surgían inmunes ante la adversidad cuando abría los ojos húmedos de gratitud.

Lo que había pasado en el pensamiento de Kazimir aquella noche, era tan indecible e intransmisible, equivalente a la voz de un ser humano callado.

A día siguiente, era bien de mañana cuando Camilo preparó café fuerte, lo tomó y hartado de llamar a Kazimir, se levantó con furia de la mesa. Al entrar en la habitación de su hermano, lo miró tendido de bruces sobre la cama. Una calentura le enrojecía el rostro y el sudor se entremezclaba con el tiritar de su cuerpo. Kazimir deliraba, emitía palabras sin sentido: “las sandalias..., el berrido..., monta al caballo rojo...”. Camilo se mantuvo en silencio y sin mirarlo, dejó a Kazimir agonizar a su suerte.

El tiempo lo cura todo y así sanó de los males Kazimir, pero la fatalidad eligió ensañarse con Camilo, a quien, en sus párpados, la muerte veloz posó sus manos estrechamente igual a zarcillos. *Kazimir arrodillóse trémulo junto a la cama de Camilo, y éste, antes de morir, ciñó su brazo, no demasiado fuerte, justo lo suficiente para que sintiera que aún estaba y le susurró al oído: “Tu fina expresión manifiesta un mundo íntimo y tus ojos, cisterna de reflejos, poseen ese preciado arte de ser indiscretos. Continúa soñando querido hermano”.*

Kazimir escuchó con la frente fruncida y su trémula alma. Inmediatamente después, subió la mano a la garganta intentando detener una angustia, pero no pudo, rompió en un llanto seco, sollozo silente, sin sonido o lágrima alguna. Con posterioridad, reunió todas sus fuerzas para parar el dolor, hasta perder la noción de cuánto tiempo había estado allí.

Kazimir, lúcido y tranquilo, decidió enterrar a su hermano junto a la viña. Desnudo el cuerpo endeble, lo limpió con jugo de uvas y al terminar, le calzó las sandalias que de seguro lo guiarían por mundos extraordinarios. Primero sobre el lomo de un elefante, después sobre un rojo caballo árabe, a pelo y desnudo.

Con el tiempo, Kazimir cultivó en secreto, con oraciones susurradas con la suavidad de los labios, destinadas a alguien que quizá no escuchaba; sin embargo, eso no importaba pues él sabía que en ese único huerto, su hermano yacía. Con el tiempo, lo que llamaba tierra, se había convertido en el sinónimo de Camilo.

Arribó la primavera y el vergel contiguo a la ventana del cuarto de Kazimir se mostró bello. Era increíble cómo el cuerpo de Camilo se había adherido tan bien a las hojas de la vid, sin muestras de sulfato y manteniendo su presencia viva en el bermellón de unos racimos capaces de perfumar el corazón.

Heme al fin aquí, después de tanto tiempo de estricta reclusión, la noche se ha apoderado de las noches. Oculto a las miradas avanzo anónimo a través de estos muros, añorante ante la memoria de lo que alguna vez fue, con el único consuelo de seguir recolectando uvas. 🍇

Víctor en la ventana

PABLO CARRAZANA*

“The cracked paint on the ceiling
the laughter when you’re feeling
really dead inside”

Luca Prodan

De noche el ruido de la autopista es una máquina invisible que hace agujeros en mi cabeza. Hundido en las sábanas quisiera que ese sonido tuviera la capacidad de calmarme pero en cambio es una música maldita, me acompaña como un fantasma que merodea por toda la casa. Por eso, siempre que eso sucede, me refugio en la ventana, aunque al levantar la mirada únicamente me encuentre con algunas pocas estrellas que titilan con desgano, ocultas por los edificios. A veces una mancha luminosa me sorprende pero es un avión que en su mirada me arrastra llevándose toda ilusión de paz y de cielo. Igual no me preocupó, enciendo un cigarrillo y pienso que no soy el único noctámbulo. Lentamente otras ventanas comienzan a encenderse. Es un pequeño ritual indispensable como una fogata para mantenerse protegido de las bestias.

Me divierte porque puedo comenzar a distinguir las siluetas asomando a contraluz, como sombras inquietas que me cuidan en la noche. Colabora con mi distracción intentar adivinar el gesto que cada figura también hace desde su balcón. ¿Qué estarán pensando? ¿Fumarán cigarrillo tras otro como yo? ¿A quién recordarán?

Una vez creí ver que una de las siluetas se arrojaba. Vi la mancha cayendo desde el piso alto como un pájaro torpe y enorme de color negro que había olvidado volar. Pensé que había sido una simple ilusión pero al dormir escuché ruidos de ambulancias y gente en movimiento.

Igual en esta ciudad uno no se puede fiar de nada. Es como si por la noche otro mundo se imprimiera sobre el mundo presente. Gente corriendo, gente gritando en sus autos, animales perdidos y llorando. Pero después me asomo a la ventana y la calle es una postal vacía, una foto detenida del silencio. Quizás

aparece alguna que otra alma perdida caminando apurada, paseando a su mascota, pero nada más. Por eso esta ventana no es tan de mi agrado.

En cambio esa otra ventana sí me gustaba. Era hermoso ver las luces encenderse de a poco, una detrás de la otra. La silueta de las montañas cortando el paisaje y ya no los edificios. De todas formas era lo único que me parecía bello. La ciudad en cambio tenía un aspecto seco y frío, como si a la gente le hubiesen arrebatado algo. No tenía nada que envidiarle a otras ciudades, al final todas se parecen un poco. Edificios y torres, autos, gente apurada, cabezas que miran al suelo en lugar de mirar hacia el cielo. Después descubrí que en realidad al que le habían arrebatado algo era a mí. Entonces no importaba a dónde hubiese viajado.

Cualquier lugar se hubiera teñido de ese color apagado que me abrazaba. Pero en cambio la ventana era una suerte de mirador hacia otro espacio. Como si el paisaje se transformara una vez que posaba los ojos allí.

Los días que estuve en esa otra ciudad me demoraba en llegar al cuarto. Me quedaba horas y minutos contemplando la ventana desde la vereda de enfrente, mientras fumaba mis puchos y trataba de adivinar qué era lo que escondía. A veces también imaginaba cómo me vería yo apoyado en ese marco, mirando las lucecitas a lo lejos y a la gente yendo y viniendo. Me causaba gracia, me sentía director de mi propia película, como si con un simple gesto pudiera finalizar todo. Hasta que en un momento creí ver una silueta que merodeaba las cortinas.

Tuve temor pero no porque alguien hubiera ingresado a mi cuarto sino porque existía la posibilidad de que otra persona pudiera ver lo mismo que yo. Sin embargo al entrar en la habitación no había nadie. Sólo un gato color plata que me miraba apoyado en el marco con dos ojos como perlas luminosas. Parecía que había ingresado por ahí y me observaba con atención, midiendo cada uno de mis movimientos como si supiera lo que iba a hacer. Por eso no se inmutó cuando lo acaricé. Movié la cabeza alrededor de mi mano y después me mordió con fuerza. Los dos puntitos rojos que me dejó en la piel también parecían ojos vigilándome.

Ese placer de mirar por la ventana desapareció cuando regresé a mi casa. Y no importaba que el ruido de la autopista me aturdiere. Había otros sonidos más pesados que molestaban al fantasma y por lo tanto también me molestaban a mí. Ese auto, por ejemplo, todas las noches y siempre en el mismo horario. Pasaba a toda velocidad a través de la calle larga como un brazo extendido únicamente para él. El sonido siempre era el mismo, música fuerte en el interior del vehículo y una especie de rugido como de animal defendiendo su reino. Yo los miraba con un poco de odio y también con un poco de envidia. Podía intuirlos celebrando algo que los volvía ingenuos, justificando una juventud que podía esfumarse de un momento a otro. Un día simplemente dejé de verlos, el auto dejó de aparecer pero el que sí volvió fue el gato plateado. Podía ser el mismo o podía ser otro similar. Me miraba a veces desde la medianera de enfrente. Me gustaba sostenerle la visión mientras fumaba mi cigarrillo. Ver quién de los dos se cansaba primero.

Pero esa rutina duró hasta que llegó el frío. Los árboles comenzaron a soltar todas sus hojas que caían como pequeños cuerpos frágiles y convertían el suelo en una super-

* Pablo Carrazana (1992).

Docente de Lengua y Literatura en nivel medio. Asiduo lector y ocasional escritor (cada vez con más frecuencia). Melómano empedernido, si no toca un instrumento fue por culpa del latín. Realiza talleres de escritura con Isabel Vasallo y Osvaldo Bossi. Actualmente, se encuentra trabajando en su primer libro.

ficie apagada parecida a la que hay en los cementerios. Esa ola helada me sirvió también para entender mejor el ritmo de los árboles en la ciudad. Todos en mi ignorancia similares, pero que ocultaban una fuerza secreta que los hacía soportar el viento entre sus ramas flacas. Así, noche tras noche, pasaron de ser mis espectadores a ser lánguidos cadáveres. A mí no me importaba asomarme a la ventana y tener ese espectáculo siniestro. Simplemente me ponía unos guantes y comenzaba a fumar mi cigarrillo con lentitud, mientras veía cómo el humo y el aliento que escapaban de mi boca formaban frágiles siluetas. Estaba seguro que algunas volutas tenían forma de ideogramas y escondían un mensaje secreto. Yo estaba leyendo mucho sobre esa lengua y la posibilidad de decir tantas cosas con tan poco. También revisaba el *I Ching* y trataba de entender la mecánica de las palabras volcadas en esos dibujos tan bellos.

Necesitaba darle un nuevo nombre a esa sensación que me acompañaba en la ventana noche tras noche. Fue por eso que fumar en ese espacio se convirtió en una especie de ritual tan rápido. Por eso y porque quería ver de nuevo al gato color plata. Sabía que una vez que el frío arreciara, volvería. Y no me equivoqué; fue con las primeras noches cálidas que lo encontré de nuevo observándome con esos ojos luminosos. Yo me sentía una especie de insecto que se dirigía hacia su inevitable final. El verano se acercaba como una especie de ave dulce que regresaba a su nido. Las plantas y los árboles lo sabían. Las nubes, si aparecían, tomaban formas frágiles y hermosas. Las calles seguían igual de vacías excepto por autos que ocasionalmente rasgaban el silencio. Fue en esa noche, antes de descubrir cómo me perseguía en cada uno de mis gestos, cuando un perro negro atravesó la calle y casi fue atropellado. Yo me asusté, pensando en las posibilidades de sobrevivir de ese animal.

Llevaba la cola baja y se lo notaba temeroso de todo. Pensé en la soledad que podía llegar a sentir. ¿Era la misma sensación que percibía yo? ¿Él también sentía la misma piedra pesada en el pecho? Pensé en todo el tiempo que iba a vagar esa criatura hasta dar con su paradero. Di una pitada profunda y lo vi perderse al doblar la esquina. Me consolé pensando que no sería todo tan malo, que sobreviviría. Algún alma bondadosa podría encontrarlo. Igual quise llorar, estuve a punto de hacerlo pero descubrí al gato color plata otra vez en el mismo lugar, mirándome y observándome como si fuese su ingenuo experimento. Las dos perlas azules iluminando la noche me seguían en cada uno de mis movimientos. Decidí contener las lágrimas y pude ver un gesto en su cara, como si sonriera. ¿Por qué los gatos son tan amigos de la soledad? Eso me intrigaba. También me daba envidia, yo no podía estar conmigo mismo y ellos en cambio parecían no necesitar a nadie más.

Continuó apareciendo todas las noches siguientes y cada vez en lugares distintos. Si no estaba arriba del árbol, lo encontraba apoyado en otra ventana o caminando por el borde de un balcón. Pero siempre con sus ojos puestos en mí. Comenzaba a perturbarme, sentía que tenía que hacer algo, ¿pero qué? Quizás una tregua, acariciarlo de nuevo, ganar su confianza.

Por eso hoy que lo veo acá debajo y tan cerca siento que tengo que alcanzarlo, que tengo que terminar de una vez por todas con este asunto. Es la primera vez que cruza la vereda para acercarse, que no lo veo enfrente sino de este lado. Está apoyado como si nada importara justo debajo de la ventana y me observa con esos ojos que son una luna apagándose. Por eso dejo el tabaco en la mesa y me dispongo a atraparlo. Me estiro con suavidad hacia abajo.

Juego con el frágil equilibrio para tratar de acariciarlo una última vez y puedo ver el suelo frente a mis ojos, una pantalla oscura, un telón. Como si repentinamente alguien cerrara las cortinas de mi ventana. 🐾

Cuerpos sin cuarentena

XIOMARA HIPÓLITA FELIBERTY-CASIANO*

* **Xiomara Hipólita Feliberty-Casiano.**

Nació en San Germán, Puerto Rico. Tiene una maestría en periodismo y un doctorado en Estudios Hispánicos; ambos grados concedidos por la Universidad de Puerto Rico. Un artículo que resume los hallazgos de su tesis de maestría “La villa de la razón”, sobre el periodismo político y los procesos de modernidad en el siglo XIX puertorriqueño, fue publicado en el semanario *En rojo*, de *Claridad*. De igual forma, partes de su investigación para la disertación doctoral, “Sangre y letras: El vampirismo espectral como metáfora de la intertextualidad y la inmortalidad en la obra de Carlos Fuentes” han sido presentadas en congresos organizados por la *Latin American Studies Association* y la *Modern Language Association*. Feliberty-Casiano ha sido profesora de español y coordinadora en el Centro para el Desarrollo de Competencias Lingüísticas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Sus trabajos académicos, crónicas y columnas han sido publicados en *Diálogo*, *Claridad*, *Letralia*, *El Nuevo Día* e *Hispanet*. Actualmente, se desempeña como asistente de enseñanza de español en la Universidad de Harvard.

Escribe con rabos alargados y pasos serpentinados en el suelo húmedo. Las huellas desdibujan sílabas en oraciones, sin respiros, como el centro sutil de telarañas que se disparan en todas coordenadas. El celador hace un gesto con su rostro cubierto y asegura que fue allí donde lo encontró, donde quiera que fuera ese allí, en ese espacio no delimitado por los borrones de la tierra peinada. Recrea el diálogo acelerado de una mujer que busca un pequeño cuaderno, a unos pies del cementerio.

- En este cruce se me soltó Rulfo para ladrarle al hombre sin mascarilla que caminaba su bicicleta. Ya sabes que las cadenas sobre ladrillos despiertan al indomesticado.

Eso cree que decía en uno de los márgenes, según el recuerdo distanciado del trabajador y mi fijación por reescribir palabras ajenas. El cuaderno ya no está en su posesión pero sí tenía un volante arrancado de uno de los troncos. “Encontrado: Pequeño cuaderno de apuntes con el color del Morir soñando. Decirle a su dueña que me espere mañana cuando suenen las campanas de la una, junto al Old Burial. A veces hay que caminar a Rulfo para entrar a Comala”.

Me cuenta sobre el diálogo perdido, si es que pudiera llamarse diálogo a unas palabras en primera persona sin respuesta ni corroboración de interlocutor. Dice que le pertenece a una educadora (aunque más bien dijo maestra), y que en una parte escondida de la contraportada hay una dedicatoria: “Mira Ms. una mascota chica con las líneas grandes, para que se acuerde de mí, así, con color del Morisoñando”.

- Los padres fueron deportados luego de contagiarse; en el avión todavía tenían los síntomas. En cualquier momento la niña también se iría –eso, o algo similarmente terrible, asegura el vigilante mientras barre el pasaje entre el cementerio y la iglesia.

Unas semanas después diviso el cuaderno desde la distancia y acelero mis pasos; aún no encuentro esa parte del relato en las páginas, pero lo sostengo como si quisiera adherirlo a mi torso, salvarlo de otra pérdida. Contiene las huellas de una niña que ya no está y una maestra que perdió la continuidad del en-

cuentro con sus pupilas. Pienso en la palabra. Pupila. Pupilas. Niñas. Centro de los ojos. Vuelvo a abrirlo, mientras camino, en una página al azar y leo, controlando mi respiración para no empañar mis lentes.

- No lo puedo perder. Allí están las direcciones de las alumnas. Tengo todas las copias y sus materiales. Ellas no tienen internet. No tengo sus números grabados.

Siento la urgencia mientras paso los dedos por las líneas en blanco. La letra cambia y se hace redonda, eclipsada, con trazos marcados. Reconozco la presencia de otro ser que escribe lo que escucha. Describe sonidos y movimientos como si buscara pistas sobre las voces y sus procedencias. Dice que mientras lo ve acariciar la textura del cuaderno naranja lleva las manos a su vientre y mueve los labios sin romper el silencio. La escritura es tosca como acto ajeno pero urgente. Intenta reproducir sin éxito el ritmo y las pausas de ese “lo” que sostiene el texto mientras escucha las palabras.

- Sí, ese mismo cruce, frente a la iglesia unitaria. No, ya no hay mendigos. De verdad que no hay. Es raro, sí. No, no toco los cestos de basura. No toco nada. Solo miro. Alguien pudo tirarla pero aquí la gente no toca nada y para qué querrían una libreta usada. No sé cuánto tiempo hace. Tal vez una hora. Caminaba con Rulfo y La Enríquez. Una o dos horas. No sabría decir. Siempre digo que el sistema les ha fallado. Me he hecho parte del problema.

Hay una interrupción brusca en la reconstrucción, como si algo tomara desprevenidas a esas manos que reescriben. Lo siguiente son unas notas furtivas descriptivas. Dice que cabe en la palma de su mano, como un pequeño bonsái. Imagino que se refiere al cuaderno. Hay dos entes en una escena sin tiempo definido. Escribe que quien lo busca es una voz sin rostro y quien lo palpa no se levanta a mirar. No le permite descansar bajo el roble rojo. El otoño se ha adelantado y en unas semanas no habrá hojas rojas ni amarillas que desdibujen las lloviznas. No lleva mascarilla y se arregla la chaqueta. Dice que lo abandonó en el espectro de la grama y se alejó tambaleándose, espantando al sueño, como quien se sacude arañas del cuerpo. Quien escribe dice que se voltea pero ya no están. No escucha a la mujer, ni al jadeo de sus perros, y el hombre es solo una chaqueta diminuta en su visión empañada.

Coincido con la descripción del cuaderno. Tiene la textura rugosa de las naranjas. Naranjas dulces, maduras, repito, susurrando con nostalgia, mientras veo a la gente caminar por la acera en direcciones opuestas a esta pequeña necrópolis. Visito la tumba de Cicely desde hace unos años cuando comencé a investigar su presencia, con mis alumnos de historia, en el Old Burial. He escuchado a guías turísticos llamándole por error “el primer cementerio de la región”. No es así, antes se encontraba en las afueras, lejos de la ciudad universitaria, pero la naturaleza vestida de jauría obligó a la población a trasladar a sus difuntos. Las fronteras de un territorio se desplazan ante la necesidad de fijar la permanencia de sus muertos.

Hoy pocos caminan con sus perros o esperan al autobús con la mirada fija en los celulares. Ya no se tropiezan con turistas tomando fotos de las lápidas de los llamados héroes de guerra. ¿Cómo encuentro yo este cuaderno en el lugar más ignorado de las intersecciones? ¿El celador lo había perdido o este había perdido al celador? ¿Quién más calcó palabras que nunca sabremos propias? A unos pasos de la barrera oxidada, que separa los sepulcros de la vía, yace el cuerpo, eternamente púber de Cicely, en la tumba de su amo. Nació esclavizada en una tierra que pastoreaba reses e iniciaba revueltas.

Me permito, una vez más, la reescritura de su lápida. Esta vez en primera persona como si mis manos se extendieran de los cuerpos que habitan esta pequeña necrópolis. Intento borrar los rastros que la reducen a una adolescente que murió sin libertad. Pre-

fiero que diga algo como: “Aquí, o en un lugar así, yace mi cuerpo en una tumba que no me pertenece. Me hice polvo y musgo ramificado. He alimentado a los robles rojos desde los quince años”.

Vivo en la calle junto al teatro que lleva el nombre de quien fuera su llamado amo. Cicely transmutó y se hizo alimento de árboles. Abandonó la prisión del reverendo y reconfiguró su “campo santo”. Ha alimentado a los robles rojos desde sus quince años. Eso me digo. La piedra mal pulida con una insignia en forma de calavera alada es un homenaje al captor. La escritura la condena a una servidumbre perpetua pero ella se encarga de esconderla con las hojas de los árboles hasta que el invierno la cubra con la nieve enlodada.

De seguro, durante esta pandemia, siglos más tarde, en las calles que aún llevan los nombres de los religiosos, las ramas de Cicely han vuelto a ser testigos del espectro de los roperos abandonados en la avenida. El camino es todo ventanas, pensaría. Ventanas de cristal cerradas y sin sombras. Ventanas que se miran de frente pero no reflejan las existencias desnudas en el exterior. Las calles se han llenado de muebles y las casas de ojos. Como la mía, que cree verla reaparecer entre los rostros diminutos, en pequeños cuadros, que se repiten como laberintos en las pantallas de los ordenadores. Si la viera, le diría que George Orwell escribió *2020*; una novela que está por encontrarse en un nido de ratas. No hay márgenes suficientes para enumerar a los cuerpos ausentes.

A pasos del recinto de Cicely, mi salón no respira. Los alumnos se despidieron con abrazos. Yo tampoco tomé precauciones para evitar el contagio. Me encerré dos semanas que se convirtieron en dos meses y esos meses han mutado a un presente inalterado. Mi salón es un cuerpo con la boca cerrada. Eso pienso y escribo mientras camino. Mis alumnos sí tienen internet. Me pregunto si Cicely vería cuando plantaron este sauce que a mis pasos pierde sus lágrimas. La campana del colegio sigue sonando, disciplinada, frente a la biblioteca.

¿Cómo asegurarnos de la permanencia de los monstruos encerrados en los anaqueles? La biblioteca es un gran libro atrapado en la nevera. Las palabras imaginadas de Cicely buscan su lugar entre sus pasadizos. No sé por qué escribo, yo también, en este cuaderno ajeno. Deseo encontrar a Cicely, a la maestra y a las alumnas ausentes pero me toco la cara y miro mis manos deshidratadas. No parecen mías. Siento que invadí con mi lápiz un territorio que no me pertenece. Tomo el cuaderno, lo deposito con cuidado en una bolsa plástica y lo dejo sobre la piedra blanquecina. Allí espera al próximo cuerpo que deposite en sus hojas el abono de su tinta. 📖



DETALLE DE LA OBRA

David Pedrero

ANSIEDAD

Ansiedad

FICHA TÉCNICA



AUTOR: **DAVID PEDRERO**
DÍMENSIONES: **40X50 CM**
TÉCNICA: **ÓLEO SOBRE TELA**
PAÍS: **COLOMBIA**
AÑO: **2021**

Artista figurativo Colombiano, cuya expresión artística se encuentra basada en la pintura realista expresionista, evocando momentos, sensaciones y emociones propias del ser humano. El realismo es el medio por el cual expreso las emociones, de tal manera que al visualizar el cuadro sea posible verse en un espejo, en el que se refleja nuestro auténtico interior. En paralelo, me enfoco en exponer la realidad que nos rodea pero que pasamos por alto y que vista de una manera detallada, es factible encontrar una realidad mágica a nuestro alcance. La experiencia con el arte me ha permitido desarrollar un alto grado de sensibilidad, el cual despierta desde lo más profundo para hacerme comprender mejor la existencia y mi propia realidad; de esta manera, he podido comprender el mundo desde una perspectiva diferente. Con la evolución de mi obra quiero compartir esta experiencia a nivel social, pues la sensibilidad genera empatía, haciendo que nuestra humanidad sea más afable. El óleo dispone de un espíritu mágico que dota a mi obra de presencia, carácter, y atmósfera; ya que la huella de la pincelada, cuenta la historia de un proceso que materializa nuestras emociones y el empaste, permite la sensación de textura más allá que solo un efecto técnico.

Instagram: [@davidpedreroarte](#)

Correo electrónico: davidpedreroarte@gmail.com

Poesía



Ordalías del agua

ROSABETTY MUÑOZ

Poema en construcción

MAXIMILIANO GUERRERO

Nos han robado la ternura

BELÉN VARELA

Refundado el reino vegetal

MANUEL SANTIS

Semillas al viento

BETTY FERNÁNDEZ HERRERA

Ordalías del agua

ROSABETTY MUÑOZ*

Desde ahora les anuncio:
esto no será bello de ver ni bueno.

Llegó el tiempo de cobrar justicia.
Ahora que los vientos nos arrastran
desclavan los techos
hacen volar techumbres.

(Perdió su dulzura de madre la isla entera
nos escamotea el agua / los peces
las semillas mueren en surcos terrosos)

Llegó el tiempo del juicio.
Nadie escapará de la furia desatada.

Colgados en la Plaza Pública
los primeros: aquellos
de manos ávidas para recoger todo lo bueno
sin dar nada a cambio;
que arrastraron el amor de los padres.
Primero ellos,
que escupieron la escudilla de sus mayores
y establecieron su mundito de utilería
olvidando la responsabilidad de sus actos.
Y se entregaron al hedonismo,
a la tiranía de jóvenes que todo lo juzgan
y no han mostrado ninguna obra de respeto.

Después, los padres que abandonaron
por correr tras el placer,
que no quisieron a sus hijos.
Los profesores que reclaman el sueldo
haciendo lo mínimo
que se burlan de los niños.

Todos a escupir
al que roba su sueldo miserable al jubilado.
Fuera la cabeza del especulador

“Dejen de confiar en el hombre
que solo tiene un soplo de vida
en la nariz”.

Isaías 2: 22

que llega a Presidente de la República
y desde allí favorece a los amigos y parientes.

Ríos de sangre que laven las calles de la ciudad corrupta.
No hay ternura en mi corazón para los ricos tan ricos
que siempre quieren más.
El filoso cuchillo de la guillotina para los sinvergüenzas
que hacen leyes en su propio beneficio.
Que se arrodille el soberbio
creador del sistema de pensiones,
sea vapuleado por cada uno de los veteranos.
Que se arrodille y ruegue con las manos juntas
el periodista
que difunde las mentiras del poder,
máxima infamita.

Apaleo a los que lucraron con la salud y la educación.
Lapidación, mientras les dure la vida,
a quienes ríen mientras mienten en los medios masivos.
Penas de vergüenza general en el frontis de los edificios públicos
desnudos los cuerpos y cargando lienzos con su prontuario
“tuve piscina cuando a los demás faltó agua”
“desprecié al que trabajó en mi casa”
“fui prepotente con personal de servicio”
“miré desde mi ventana y no hice nada”
“lo puse en mi muro para tener likes”
Sean cegados todos los que miraban videos de gatos
mientras conducían
o atendían gente enferma
o postergaban el trámite de alguien que esperó meses y días y horas.
Pierdan los dedos culpables los que apretaron teclas de su celular
para herir
para vapulear.
Los que esparcieron rumores
que festinaron con la desgracia ajena
y pegaron en sus muros los cuerpos sufrientes
para reír y multiplicar el odio.
Doblados por el peso de su mala disposición
sean hundidos en pozos de excrementos
los que siempre pensaron mal y actuaron en consecuencia.

Mientras el cielo enrojece y se seca el agua
de las fuentes públicas.
Mientras se prepara el viento que arrancará
las bien plantadas casas de diseño.
Y las temperaturas terminen de quemar
lo que queda de vegetación.
Esperando que el oleaje se eleve

sabiendo que explotará su espuma tan blanca
y golpeará cada calle, cada hospital, cada parque de juegos.
Antes
habremos de ajustar cuentas con aquellos
que menospreciaron la fuerza del amor
y se entregaron a la vulgaridad del deseo
aquellos que ironizaron con las buenas intenciones
y vejaron los mejores sentimientos.

No tenga descendencia, desaparezca toda su ralea
de los que se dejaron conducir sin hacer ninguna pregunta.
Condena eterna al que confundió los principios
que a duras penas se habían instalado en los cimientos
y arrojó a los ciudadanos
preocupados por la sobrevivencia
a no pensar.
Trabajos forzados
a quienes se enriquecieron con el esfuerzo de otros.

Antes, un poco antes de la catarsis
veremos el pánico en los ojos de todos esos
que nos miraron con arrogancia
que se creyeron superiores y decidieron por nosotros,
aquellos que confundieron las palabras
y las vaciaron de sentido
los que nos empujaron a expresarnos con puros restos
pedazos de sílabas.

Muerte vergonzosa para todo el que creyó
que podía manipular la verdad y la belleza.
Una pira enorme para los que colgaron el labio
y se negaron a la curiosidad
para todos los que hirieron a niños y niñas
y cultivaron en ellos una tristeza sideral
una perversidad
una tendencia a la sombra
como este cielo negro que está a punto de abatirse
sobre nosotros.

Así fueron pasando uno a uno; a ratos en grupos
los malditos de este tiempo.
Ya ni asustaban los ojos desorbitados
ni provocaban conmiseración las súplicas
al despojarse de su pecado mortal.

Sabía que estaba por llegar mi turno.
Dirán, por ejemplo.
guardó rencor en su corazón y fue iracunda

*El camino hacia la virtud se interrumpió
una y otra vez.*
¿Qué hacemos con los que no supieron escuchar a los suyos?
El abismo plagado de voces,
un ruido estremecedor para siempre.
Los que se vanagloriaron de no necesitar a nadie
los que despreciaron la fragilidad
¿qué es lo que merecen?

Veo cómo el cielo se enturbia con la sombra
de cuerpos sobre su propia sangre.
Y no se calma con esta visión
el hambre antigua de justicia.

Nadie llorará estos muertos.
Nadie los enterrará ni llevará flores
o irá a sentarse para acompañarlo en el invierno
ni les contará historias de sus descendientes.

Carnes inútiles
Carnes definitivamente terminadas. ¹

—
* **Rosabetty Muñoz** (1960). Nacida en la ciudad de Ancud, en Chiloé, dio los primeros pasos como poeta en el grupo Chaicura, dirigido por Mario Contreras Vega. Es titulada de profesora de castellano de la Universidad Austral de Chile. Publicó su primer poemario, *Canto de una oveja del rebaño*, en 1981 cuando estudiaba en Valdivia. Desde entonces y hasta el año 2020, fecha de publicación la antología *Misión circular* en la que se incluye su trabajo, ha publicado 11 poemarios distintos, los que le han valido un importante reconocimiento como una de las representantes líricas más destacadas de la isla de Chiloé. Ha recibido diversos reconocimientos, entre los que se encuentran el Premio Pablo Neruda 2000 por el conjunto de su trabajo y el Premio Consejo Nacional del Libro de Chile por *Sombras en el Rosselot* (2002) como mejor obra inédita. Además, fue nominada en la categoría artes literarias mención poesía del Premio Altazor de las Artes Nacionales 2009 por *En nombre de ninguna* (2008), mientras que en la versión 2012 se alzó con el galardón por *Polvo de huesos* (2012). En 2016 es publicada en la antología *Il fiore della poesia latinoamericana d'oggi (Secondo Volume: America meridionale - I)*. Recibió, además, el Premio Manuel Montt por *Ratada* en 2008, otorgado por la Universidad de Chile.

Poema en Construcción

MAXIMILIANO GUERRERO

El hombre construye su casa.
Levanta día y noche,
ladrillo por ladrillo,
un muro que lo cobije
del frío, del hambre;
del puño de rabia que golpea
los ojos furibundos,
la boca tiesa,
la otra mejilla que ofrece
mientras baja la cabeza.

Clava sus huesos,
tirante por tirante,
sobre la oscura viga que lo atraviesa.
Hunde sus piernas en el barro,
columnas de un templo de adobe;
y encadena su cuerpo a la tierra.
Entre los párpados pesa
una bolsa de portland;
y su cuerpo se balancea
sobre el alto esqueleto de una escalera.
El corazón bombea
balde tras balde:
sangre por agua,
sudor por cemento,
piel por arena.
Las aberturas se cierran
y el corazón se detiene sobre la puerta.

La casa está en pie.

El hombre,
ahora descansa. 🐾

Nos han robado la ternura

BELÉN VARELA*

Señoras y señores del jurado, presten atención,
nos han robado la ternura, la han violado en nuestras narices,
la han magullado, estrujado, han hecho de ella
cuantiosa desgracia, para hacerla suplicar y arrastrarse.

En los burdeles en donde hombres ebrios de soledad
calmaban las llagas relamidas de sus vidas
con glúteos sin género que escondían sus historias
en tangas adoquinadas y sudadas,
se ha manifestado una peste,
la ternura también ha sido aniquilada.
Y ningún nocturno ha podido con tan sórdida noticia,
se fugaron a la vida diurna,
a transgredir la alegría, la cólera y el llanto,
porque la ternura se escapó de sus genitales.

El deseo entre otras tantas derrotas, nos ha devorado,
autoflagelarse ha parecido calmante,
pero la ternura nos causó diabetes, sida, y cáncer,
y todas las heridas se han coagulado,
pudriendo la carne que vacilaba amorosa
en tardes mohosas, calurosas, llenas de brazas a carbón
con maduros, chuzos, y choclos dispuestos a las esquinas,
a calmar las vísceras dolientes de la sobriedad.

La ternura se llevó el chantaje de los vendedores de caramelos,
de los migrantes llorones, de los niños y niñas
a quienes se les robaron la infancia
y empezaron a dar de lactar a otros niños llenos de polvo.

¿Qué será de nosotros sin la ternura?

Las calles pavimentadas dos cuadras nos han dejado,
muelas con caries, bocinazos, insultos y multas,
con algunas algarabías y ratas.

La ternura nos confesó muy pocas cosas,
de su boca sin alma palpitaban oraciones cortas,
la más común de sus poesías era:
despacio porque me duele.

Incluso la ternura era penetrada sin pena,
muda a bofetadas, silenciada a amenazas.

Es entendible que la ternura haya decidido morir,
pero encontrar su figura helada solo nos decapitó en pensamiento.
La ternura era solo eso, ternura en cada molécula,
y solo algún maldito podía quitarnos la ternura,
porque sin ternura no nos queda nada,
nos volvemos carnes fileteadas, carbonizadas,
fritadas y atravesadas por un palo.

Sin ternura, nos es igual comer cerdo o vaginas, pollo o penes;
es un detalle menor si la prostituta tiene veinte o tiene once.

La ternura ha sido encontrada en una esquina del centro,
rodeada de cintas y papel periódico,
cubierta de colillas de cigarrillo,
en donde solo niños sin madre, la lloran;
en donde solo perros sin dueño, la extrañan;
en donde solo hombres y mujeres sin amor, la sueñan;
en donde solos seres sin pecado, la imaginan;
en donde solos aquellos que no son, desean ser. 🐾

—
* **Belén Varela.** Estudiante de la escuela de Literatura en la Universidad de las Artes de Guayaquil. En su trayecto por el colegio descubrió el gusto y el amor por la escritura, desde el 2019 estudia Literatura. Es amante de los viajes a la playa y los paseos por el parque. A finales del 2020 participó en un recital online por la lucha del agua y las medidas mineras en Fierro Urco.

Refundando el reino vegetal

MANUEL SANTIS*

Y caerán los signos imperiales
Por de lejos vendavales venidos de los Andes
Y machacada lluvia de hielo triturado
Contra las manos de antiguos árboles quemados.

Heme aquí luna si eres la misma
La última que vio y tocó la flor del agua
Que se hizo catarata para no ser más cercada
Y al precipicio se lanzó desperdigada.

Aquí estoy en medio del follaje
Sintiendo el latido de algo que no muere
Pues es espada verde nacida desde el sol
Y de la noche eterna en que por verse se convirtió en
luciérnaga.

Desde el aire vuelvo haciendo sonar alas
Y graznidos para trazar espacio ilimitado
Anunciando
Que la luz del alba hoy llega más temprano
Para ser más largo el día y más sembrado. 🐾

—
* **Manuel Santis** (Santiago 1952). Hizo estudios de Dibujo Industrial y brevemente Ingeniería en la Universidad de Santiago. Ha publicado los libros: *Entre la tierra y el cielo* (1975-1989), *El álbum de la memoria* (2012), *Hecatombe* (2018) y *Pan de poesía* (2019).

Semillas al viento

BETTY FERNÁNDEZ HERRERA*

La vida tartamudeaba,
lenta.
Un diente de león
echando sus semillas al viento.

Un cabello sigiloso para despertar a la araña
y en frascos las reunían, esos traviosos,
y levantaban rin, prestos a observar el combate arácnido.

El tren se durmió hace mucho,
el teatro apagó sus seriales,
aún escucho gritos: ¡ya pu cojo!,
rezongando por la cinta cortada.
Las cáscaras de piñones, planeaban en la oscuridad.

Los chicos trepan el árbol de la avenida,
planean quién sabe qué cosas.
Otras ocurrencias nacen en los techos:
jugando, sencillamente tomó el paraguas
y se lanzó al vacío.
Mary Poppins hubiese resultado ilesa,
pero la anatomía humana
y sobre todo los huesos del brazo,
se desastillan y quiebran.

La niñez sostiene el minuterero,
aplaca su avance
y brinca sobre resortes dantescos.
El pasto huele a correrías de pies pequeños,
los charcos chapotean en los zapatos
y los zapatos chapotean en los charcos,
el espejo del agua fotografiando, una instantánea del
segundo,
de la vida tartamudeante,
lenta,
la antiréplica futura del segundero
girando a miles de caballos de fuerza,
obtusa anatomía vagando
en trincheras capitalistas.

Cae un globo acuoso en el calzado,
el lustre impermeabilizado desmaya a la gota,
lenta,

cae en manos del niño nuevamente
y las polquitas se disparan,
a un golpe maestro de dedos.
Y va hilando a su corazón,
sosteniendo las risas de los triunfos.

Las pestañas alzan vuelos nebulosos,
en busca de la madre.
Duerme, con el camisón de franela,
descalzo, busca una linterna.
La enciende y mira su rostro en el espejo,
es la noche de San Juan,
los perros aúllan, asustado, vuelve a su cama.
Duerme.

Lentamente.
Toma el bastón.
Camina.
La vida tartamudea.
Lenta.
Un diente de león,
echando sus semillas al viento. 🐛

* **Betty Fernández Herrera.** Poeta y activa gestora cultural. Desde el año 2002 a la fecha asiste a varios encuentros de escritores del país. Su poesía se ha publicado en diversos medios locales, nacionales e internacionales.



Serie: El desgaste de las sombras

LEONARDO CORTINA

Serie: El desgaste de las sombras

FICHA TÉCNICA



AUTOR: LEONARDO CORTINA
DÍMENSIONES: 100 X 70 CM.
TÉCNICA: FOTOGRAFÍA DIGITAL CON TÉCNICA DE BARRIDO
PAÍS: COLOMBIA
AÑO: 2022

Leonardo A. Cortina Hernández es diseñador gráfico, fotógrafo y actualmente cursa décimo semestre en el programa de Artes Plásticas en la Universidad del Atlántico. Su trabajo de investigación-creación lo desarrolla en torno de inquietudes sobre lo bello, la armonía, el movimiento e intereses sociales. Sus últimas indagaciones resaltan la adaptación de la rutina en la ciudad, destacando a las personas en su día a día. La metodología de investigación es etnográfica, utilizando como herramientas la fotografía, la instalación y la pintura a través de las cuales ha desarrollado diferentes propuestas.

Página web:
www.leonartcortina.com.co

Correo electrónico:
ailettieri@hotmail.com

Artículos



Desafección y residuos en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector

JUAN ELÍAS FARÍAS BASTÍAS

Imaginarios territoriales de mujeres poetas mapuche

SANDRA VILLANUEVA-GALLARDO

Juan Ignacio Molina y *La Araucana*

BERNARDO SUBERCASEAUX SOMMERHOFF

La identidad heroica de la mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester

SANTIAGO SEVILLA-VALLEJO

Nostalgia por la patria en versos. *Alemania. Cuento de invierno* de Heinrich Heine

CARLOS NAVARRO FUENTES

Desafección y residuos en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector

JUAN ELÍAS FARÍAS BASTÍAS*

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

Resumen: *La hora de la estrella* es la última novela publicada en vida por Clarice Lispector en el año 1977. En este último registro novelístico, la escritora explora, a partir del personaje de Macabea, un territorio que, en el contexto de un Brasil en vías de modernización, se constituye simbólica y materialmente como un espacio inhabitable para aquellos sujetos que no encuentran amparo en el circuito de afectos que cohesiona el orden social, por lo cual adquieren rasgos conflictivos que terminan por figurarlos como objetos, residuos, y basura que se derivan de la referida modernización. El presente trabajo aborda la novela de Lispector a partir del análisis de su protagonista, Macabea, quien se articula como objeto residual, y por tanto basura, al verse imposibilitada de participar del circuito de afectos que se desprende del proyecto modernizador imperante, asunto que resulta fundamental para darle un sentido a la existencia y, a la vez, para otorgar la posibilidad de erigirse como sujeto, y no objeto.

Palabras clave: Lispector, afectos, residuos, basura.

Disaffection and Waste in *La hora de la estrella* by Clarice Lispector

Abstract: *La hora de la estrella* is the last novel published in life by Clarice Lispector in the year 1977. In this last novelistic record, the writer probes, through the character of Macabea, a territory based on the context of a Brazil in the process of modernization, which is being established symbolically and materially as an uninhabitable place for those subjects who do not find shelter in the circuit of affections that unites the social order, for which they acquire conflicting features that end up appearing as objects, waste and garbage which are derived from the modernizing process. This article deals with the novel of Lispector, based on the analysis of its protagonist, Macabea, who articulates herself as a residual object –and therefore waste– unable to participate in the circuit of affections that emerges from the prevailing modernizing project, a matter that is essential to give meaning to existence and, simultaneously, to grant the possibility of establishing oneself as a subject, and not an object.

Keywords: Lispector, affections, waste, garbage.

***Juan Elías Farías Bastías.** Profesor de Estado en Castellano y Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Santiago de Chile. Esposo y padre de mellizas. Vive actualmente en la ciudad de San Antonio y cursa el Doctorado en Literatura de la PUCV. Su principal interés es la literatura escrita para niños, adolescentes y jóvenes. El presente artículo se inscribe en el fondo de la ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2021-21211720. Correo electrónico: juan.farias.2804@gmail.com

“In other words, implicated subjects help propagate the legacies of historical violence and prop up the structures of inequality that mar the present...”

Michael Rothberg

1. Palabras introductorias

En el año 1977, como acontecimiento previo a su muerte, Clarice Lispector publica *La hora de la estrella*, novela breve que, en palabras de Hélène Cixous, “es una pequeña obra maestra que ama y no sabe nada, ni siquiera su nombre” (162). Las palabras de la teórica feminista acusan un rasgo fundamental del último texto publicado por Lispector, este es, el de la indeterminación. Tanto a nivel de forma como de fondo, la narración que ofrece la autora resulta difícil de enfrentar, puesto que son múltiples las entradas que pueden escogerse para definirla en términos de género o lenguaje literarios. Poesía, folletín, monólogo, todo convocado en un mismo registro escritural. A esto se le añade un rol protagónico, el personaje de Macabea, que se debate entre el desprendimiento de la palabra de su narrador creador, Rodrigo SM, y su presencia en el mundo, que limita con la imposibilidad de ser, es decir, la inexistencia.

La indeterminación, como se ve, es parte fundamental de la arquitectura de *La hora de la estrella*, carácter que se observa desde el paratexto titulado “Dedicatoria” el cual funciona como insinuación estética de la autora. Sus palabras son las siguientes: “Dedicatoria del autor (en verdad, Clarice Lispector)” (10). Asumir la autoría del escrito, pero a partir de un movimiento de género, es decir, optando por una voz masculina, es lo que destaca, nuevamente, Cixous quien señala que “lo que hizo [...] consiste en ser otro ser, otro ser lo más diferente posible de Sí misma, y el resultado es algo absolutamente notable: en su caso, lo más diferente posible era pasar al masculino, pasar por hombre” (167). Finalmente, lo que se lee aquí es un gesto radical, coherente con una escritura que emerge del último suspiro de vida.

Teniendo en cuenta la idea de indeterminación que ha servido para introducir la discusión, es preciso esbozar, ahora, algunas consideraciones que para efectos de la presente propuesta de lectura resultarán fundamentales. En primer lugar, dicha indeterminación permite atender a la relevancia dada en la novela al debate que se origina en torno a la posibilidad que tiene, o no, el personaje de Macabea de alcanzar la condición de sujeto, en el marco de una modernización que otorga dicho estatus en atención a la pertenencia del circuito de afectos que cohesiona el orden social.

Por otro lado, es importante también atender cómo la marginalidad, entendida como un residuo que se deriva de la aludida modernización, se materializa en la producción de cuerpos que, bajo características particulares de inutilidad y carencia, parecen condenados a una presencia material conflictiva e incómoda. Dicho esto, y en consecuencia, a partir de un análisis centrado en lo material, la hipótesis que propone este trabajo sostiene que Macabea, sustrato marginal derivado de la modernización, se constituye como un cuerpo–objeto residual, y por tanto, como basura, toda vez que es incapaz de participar del circuito de afectos que podría otorgarle el estatus de sujeto.



2. Circuito de implicación

Llegados a este punto, cabe señalar que *La hora de la estrella* narra la vida de Macabea, una nordestina migrante, proveniente del *sertão*², que queda huérfana a temprana edad, por lo cual queda bajo el cuidado de su tía, que también perderá la vida. Por ello, la protagonista deberá migrar hacia Río de Janeiro en donde se desempeñará como dactilógrafa, oficio que la mantendrá sumida en su condición de miseria, marginalidad y desamparo.

Macabea es descrita desde la negación, la anulación y la carencia. Es un cuerpo enfermo, feo, aborrecible, que la hace pasar desapercibida en el mundo. “Pero la persona de la que hablaré ni siquiera tiene cuerpo para vender, nadie la quiere, es virgen e inocua y a nadie le hace falta” (Lispector 13). Su condición de pobreza no resulta ajena al contexto en el que está inmersa, dado que proviene de una región asolada por la precariedad, consecuencia evidente de la práctica modernizadora y de los discursos que la legitiman, a saber, las ideas sobre el progreso y el desarrollo.

Miseria, pobreza y migración obligada, en este sentido, son consecuencias de dicha explotación que empujará a determinados grupos humanos hacia un margen en total indefensión, y, en consecuencia, hacia una evidente ausencia de vínculos que los liguen a los predicamentos de la sociedad.

En relación con lo anterior, es interesante indagar en los alcances de la violencia estructural que de allí se desprende, como la matriz desde donde se engendran estos marcos de dominación y subordinación. En este sentido, cabe señalar que la discusión acerca de las formas estructurales de violencia que devienen en miseria, abandono, marginalidad o discriminación racial y de género, habitualmente termina con la división de los sujetos que componen la sociedad entre *perpetradores* o *víctimas* de dicha violencia, clausurando posiciones alternativas que propendan hacia una ética que impida la reproducción de tales problemas.

Esta última idea es la que Michael Rothberg, crítico norteamericano, escoge para abordar el problema de ciertos territorios que, históricamente, se han encontrado en disputa bajo contextos de violencia sistémica, como son el continente africano o la Europa post holocausto, por mencionar dos ejemplos. En esta línea, Rothberg publica el año 2019 un trabajo titulado *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators* en el cual acuña la noción de “sujeto implicado”; concepto que tensiona, justamente, el dualismo de víctimas y perpetradores. En dicha publicación, uno de los objetivos que el autor persigue es desarticular la mirada reduccionista que existe respecto a la forma en que los sujetos desatienden su responsabilidad política frente a la violencia de la que no son agentes directos de daño, pero de la que obtienen beneficios y privilegios.

En la introducción Rothberg enuncia que “draws attention to how we are ‘folded into’ (im-plied in) events that at first seem beyond our agency as individual subjects” (1). En relación con esto, el autor señala que la posición de cómplices o espectadores no resultan adecuadas para terminar con la reproducción de las formas de dominación que continúan replicándose en las sociedades, puesto que a partir de sus omisiones favorecen la producción de víctimas y perpetradores. Rothberg lo dice de la siguiente manera: “an implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but ra-

2. Con una importante carga simbólica y una importante presencia en la literatura brasileña, el *sertão* o *sertón* brasileño corresponde a una zona semiárida del nordeste asociada a la pobreza, el subdesarrollo y la marginalidad.

ther a participant in histories and social formations that generate the positions of victim and perpetrator” (1). La alusión al planteamiento de Rothberg tiene aquí un sentido provocador y práctico que se bifurca hacia dos direcciones.

La primera de ellas se enfoca en la relación de su noción de implicación con la reflexión que el lector puede desprender de la novela *La hora de la estrella* de Clarice Lispector, es decir, cómo este puede problematizar la realidad que viven los personajes que componen dicho universo narrativo, cuestionando la forma en que dicha experiencia puede extrapolarse a su propio contexto y en qué medida, como sujeto, está implicado en la reproducción de las formas de violencia que se observan en la novela, principalmente a través de Macabea, en su propia realidad.

La segunda, se enfoca en pensar cómo el personaje narrador, Rodrigo SM, participa de este circuito de implicación, en la medida que el personaje de Macabea existe solo a partir de su escritura y de igual manera, él se formula a partir de ella. Es, de hecho, él mismo quien señala que: “Yo no inventé a esa muchacha. Ella forzó dentro de mí su existencia” (Lispector 23). Bajo esta lógica, cabe destacar que su esencia creativa conlleva una responsabilidad ética y política frente a Macabea.

3. Macabea y la imposibilidad del afecto

La relación entre Río de Janeiro y el *sertão* actualiza la antigua oposición entre civilización y barbarie. En *La hora de la estrella*, Macabea proviene, justamente, de la zona asociada al retraso, a lo salvaje, esto es, el *sertão* nordestino de Alagoas.

Ahora bien, como todo territorio, el nordeste se configura, entre otras aspectos, por la imaginación; dicha imaginación, a su vez, está dada por ciertas lógicas de poder que se refuerzan en la propagación de una imagen estigmatizada o estereotipada, que recaerá también sobre las personas que de allí provienen, como Macabea:

O Nordeste e o nordestino miserável, seja na midia ou fora dela, não são produto de um desvio de olhar ou fala, de um desvio no funcionamento de sistema de poder, mas inherentes a este sistema de forças e dele constitutivo. O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondente. (Albuquerque Júnior 31)

La cita anterior permite situar el problema que se intenta discutir en un plano amplio, que no solo involucra asuntos relativos a los afectos, la implicación o la materialidad, como se propone, sino que también involucra, de forma directa, otros asuntos, como el de la espacialidad.

La localización geográfica de la protagonista de la novela es relevante en tanto el vínculo que se genera entre espacio y sujeto implica un vínculo afectivo. Esto último quiere decir que, en el caso de Macabea, la ciudad incide directamente en la conformación de su subjetividad, aunque esta sea puesta en duda. En este caso, es evidente que está en una “ciudad toda hecha contra ella” (Lispector 14). Siguiendo esta línea, cabe señalar que Robert T. Tally Jr. aborda el alcance de la importancia del estudio del espacio en la literatura, tiene, justamente, para la crítica literaria en *Geocritical Explorations*.

En el primer capítulo del texto de Tally, Eric Prieto plantea una idea muy interesante respecto al estudio geocrítico, que para el caso de *La hora de la estrella* tendrá especial valor:

As Westphal notes, literature in our postmodern era seems to be finding its way back to the center of our discussions of space and place. This is true not only of literary critics eager to explore the spatial capacities of literary representation but also of many in other disciplines who have recognized the strategic role those literary representations play in shaping our conceptions of human spatiality. (13-14)

Espacialidad humana y representación literaria convergen, entonces, como una posibilidad estratégica para abordar desde diversas disciplinas las problemáticas vinculadas con dichos campos de estudio. Ahora bien, direccionando la reflexión hacia *Lispector*, debe hacerse notar que, a partir de tales miramientos, se abre una interrogante clave para indagar en la construcción del personaje protagónico.

La pregunta se refiere a la posibilidad de que sea o no un afecto aquello que vincula a Macabea con la sociedad que, en este caso, se materializa en la ciudad como elemento simbólico representativo de la civilización moderna. Para abordar la obra a partir de la noción de afecto, en este caso, se considera el trabajo de Vladimir Safatle publicado el año 2019 y denominado *El circuito de los afectos. Cuerpos políticos, desamparo y el fin del individuo*.

Safatle, en su trabajo, plantea que “las sociedades son, en su nivel más fundamental, circuitos de afectos” (18). Esta es la premisa base que estructura su propuesta teórica, que se fundamenta en el hecho de que la cohesión social es posible gracias a estos circuitos que generan la posibilidad de reproducir modos y formas de vida. Dando continuidad a esta idea y siguiendo a Freud, el autor argumenta:

Cuán fundamental es una reflexión sobre los afectos, en el sentido de una consideración sistemática sobre la manera como la vida social y la experiencia política producen y movilizan afectos que funcionan como base de sustentación general para la adhesión social. (Safatle 40)

Ahora bien, teniendo esta consideración, hay que detenerse en que dichos afectos requieren de ciertos mecanismos de gestión que permitan la determinación de los sujetos. Safatle, citando a Hobbes, señala que uno de estos afectos es el miedo. En este sentido, sostiene que: “Si, de todas las pasiones, la que sostiene más eficazmente el respeto a las leyes es el miedo, entonces debemos empezar por preguntarnos cómo es producido, cómo es movilizado continuamente” (Safatle 19). La gestión del miedo, entonces, será la estrategia que permita definir a los individuos.

No obstante, Safatle destaca la entrada de Freud como una figura central en el problema de la construcción de la subjetividad de los individuos, y por ello, de la sociedad, en tanto este reemplaza al miedo como afecto político central, desplaza la tesis de Hobbes y sitúa al abandono como el afecto a considerar. Respecto a esto, es razonable pensar que el personaje de Macabea, como un sujeto cuya subjetividad ha sido gestionada por circunstancias de orfandad, errancia y deriva, está, justamente, afecta al abandono.

Pese a esto, debe tenerse en cuenta que la protagonista de la novela es delineada a partir de aquello que no es, lo que pone en suspenso su corporalidad y su cualidad de sujeto. Macabea no es consciente de su condición, no es atractiva físicamente, no es percibida por la gente en la calle, no sabe que es infeliz, no es amada, no tiene posibilidad de elección. “Están los que tienen. Y están los que no tienen. Es muy simple: la muchacha

no tenía. ¿Qué no tenía? Apenas eso mismo: no tenía” (*Lispector* 21). Teniendo en cuenta estas consideraciones es una hipótesis válida plantear que Macabea no es sujeto, sino objeto, y por ello no hay posibilidad de que sobre ella operen los afectos, sean estos el miedo o el abandono. Dadas estas circunstancias, diremos que la protagonista transita por un camino alternativo al del circuito de los afectos, y por ello experimenta una *desafección*.

Es imposible que la nordestina migrante, pobre, y marginal entre en una red de implicación social, puesto que su presencia material, a saber, su corporalidad, es puesta en duda, toda cualidad de sujeto está fuera de su alcance, y solo es posible definirla y describirla a partir de la escritura.

Retomando a Rothberg, diremos que Macabea, pese a ser dueña de una agencia, carece de intencionalidad, siendo, entonces, absorbida por otros elementos que, incluso, trascienden el lugar de lo humano, como el espacio físico, por ejemplo.

4. La conformación de un residuo

Luxo y *lixo* son dos palabras que guardan una similitud caligráfica, pero que, semánticamente, no estrechan relaciones. Ítalo Moriconi cita ambos términos en una breve texto que aparece publicado en *La hora de la estrella* y que dialoga con ella a partir de un título sugerente. El texto de Moriconi, titulado “La hora de la basura”, concepto acuñado por la misma *Lispector*, explora algunos aspectos de la obra de la escritora desde el año 1973 hasta 1977, período que comprende desde la escritura de *Agua viva* hasta su obra póstuma *Un soplo de vida*.

Moriconi señala que este período “es el rechazo de cualquier sublimación” (70). Volviendo sobre los términos *luxo* y *lixo*, que refieren lujo y basura respectivamente, hay que decir que Moriconi los cita para sostener que: “*Agua viva* representa el momento de lujo (*luxo*) imprescindible en la configuración de la basura (*lixo*) como categoría estética” (70). Ahora bien, lo que se destaca de esto es la mención que se hace de la basura como categoría estética, es decir, como una forma a partir de la cual pensar la escritura y lo que se recrea o imagina a través de ella.

Teniendo en cuenta que *La hora de la estrella* forma parte de este período, se hace necesario recuperar las reflexiones de Moriconi en tanto fortalecen la hipótesis planteada respecto al análisis de la novela de *Lispector* bajo una lupa de materialismo, en este caso, de un cuerpo, de la presencia material de Macabea, quien ocupa un espacio que no es capaz de contenerla ni de darle un estatus ontológico, lo que termina por figurarla primero como residuo y luego como basura.

Fernández Mallo en *Teoría general de la basura* define el residuo etimológicamente de la siguiente forma: “Residuo (de latín re-sidere) quiere decir aquello que no deja avanzar a la realidad, lo que la obliga a permanecer sentada y estática, lo que corta el flujo del tiempo y sus cíclicas realimentaciones” (120). Tal definición se involucra con la relación y el alcance que tiene el residuo con la basura, puesto que ambos simbólicamente, desde el presente dicen algo del pasado. El residuo es aquello que, desprendido de su fuente natural o ritual, si se quiere, asumirá una permanencia inútil, fuera de control, incapaz de ser reabsorbida. Volviendo sobre la basura, el autor recién aludido expresa que “ella misma es un límite, ya ella misma es un absoluto, una inamovible Naturaleza” (120). A esto, añade que:

Hasta los cuerpos de los infantes, huérfanos o violentamente abandonados por sus progenitores, y convertidos así en basura, despojados de

los límites que definen lo humano, son objeto –previo pago monetario o simbólico, claro está– de adopciones y reabsorciones por parte de los países del Primer Mundo. (Fernández Mallo 122)

La cita de Fernández resulta esclarecedora para la discusión acerca del personaje de Macabea, puesto que desde un inicio debe lidiar con un sinfín de maltratos, y miedos infundidos por la tía que se hizo cargo de ella luego de la muerte de sus progenitores.

Alguna que otra vez recordaba cosas olvidadas. Por ejemplo, la tía dándole coscorrónes sobre la cabeza porque la mollera de una cabeza debía ser, imaginaba la tía, un punto vital. Le daba siempre con los nudillos de los dedos en la cabeza de huesos débiles por falta de calcio. (Lispector 22)

Esta no será la única ocasión en que Macabea experimente una violencia que se supone justificada por su posición de subordinación. De la familia, el hecho pasará al trabajo, en donde se desempeña como dactilógrafa.

Le faltaba la maña para darse maña. Tanto que (explosión) no argumentó nada a su favor cuando el jefe de la firma de representantes de roldanas le avisó con brutalidad (brutalidad que ella parecía provocar con su cara de tonta, en un rostro que pedía un cachetazo), con brutalidad le dijo que sólo Gloria, su colega, mantendría el empleo [...] (Lispector 20)

Otra mención ineludible en sintonía con lo expuesto es la de Olímpico de Jesús. Este personaje es, en un momento dado, pareja de Macabea, y ambos comparten algunos aspectos como la marginalidad, la pobreza y la procedencia sertaneja, no obstante, Olímpico tiene aspiraciones y móviles que lo conducen de forma radicalmente opuestas a Macabea. Este es un obrero de una fábrica metalúrgica y se presume desde su posición masculina, como dueño del poder, del conocimiento y de la palabra.

El personaje hace una inversión o, más bien, subvierte su condición subordinada para erigirse como un dominador, ambicioso y violento, lo que se observa claramente en su relación con Macabea: “Olímpico, en verdad, no mostraba satisfacción alguna en ser el novio de Macabea, es lo que descubro ahora. Olímpico tal vez se percatara de que Macabea no tenía la fuerza de la raza, que era un subproducto” (Lispector 42).

Siguiendo la línea de lo que se ha venido señalando, es momento de citar a Maurizia Boscagli, crítica literaria y docente de la Universidad de Santa Bárbara, California, quien publica el año 2014 un trabajo de teoría y crítica titulado *Stuff Theory: Everyday Objects, Radical Materialism*. En uno de sus capítulos, Boscagli se ocupa, especialmente, de la basura, *garbage*, y del trabajo estético que se ha hecho o puede hacerse a partir de ella. En el contexto de los nuevos materialismos, y del trabajo que esta *garbage* moviliza, es interesante su aporte, puesto que permite generar nuevas aproximaciones en torno a las maneras en que los objetos y el ser humano entran en contacto y cómo, incluso, las distinciones entre ambos se difuminan.

Respecto a su trabajo, específicamente en el capítulo “Garbage in Theory: Waste Aesthetics”, solo mencionar dos asuntos que permitan, nuevamente, respaldar la hipótesis acerca de la imposibilidad de hablar de un circuito de afectos y, por otro lado,

volver sobre la lógica material que opera en Macabea, que, como se ha dicho, la convierte en un residuo, en basura.

Maurizia Boscagli utiliza tres términos muy pertinentes para leer la descripción con la que el narrador de *La hora de la estrella* delinea al personaje de Macabea. Señala que: “Garbage, a full affront to ordered materiality, is stuff at its most uncertain, vulnerable, and wild” (Boscagli 227). De acuerdo con esto y como se ha dicho, tanto la incertidumbre, la vulnerabilidad y la idea de lo salvaje convergen en un cuerpo que ha sido descorporizado, esto es que, producto de su imposibilidad de recoger sobre sí atributos que lo distingan como sujeto, por consecuencia, ocupa un sitio liminar entre sujeto y objeto.

El producto que resulta de estas condiciones, entonces, es objeto residual, basura, un producto de una sociedad bajo el alero del capitalismo y la modernización; un residuo que no permite el avance, porque simboliza lo fallido de la modernidad, el fracaso de un relato. En esta línea, Boscagli plantea que “[...] this produces what Zygmunt Bauman calls ‘wasted lives’, redundant human beings who must be cordoned off and disposed of for order to be maintained” (231). La idea del desperdicio propuesta por Bauman no comulga con el tratamiento estético de la basura, como se podría plantear que hace Lispector, sino que se ajusta a una mirada que acerca al ser humano a la posibilidad de convertirse en desecho.

I propose instead to look at garbage in its less aesthetic and aestheticizable form, to turn to a different aspect of the recalcitrance of the material: to consider its disturbing vicinity to people, the disturbing extension of its characteristics to human beings when they have themselves become disposable. (Boscagli 230)

Las interrogantes que surgen de este problema radican, por consecuencia, en tres puntos: ¿Qué hacer con los residuos? ¿Pueden ellos entrar en un circuito de afectos? ¿Pueden implicarse con el resto de los seres humanos? Boscagli, frente a esto, añade lo siguiente:

To manage junk either through its disposal or its return as art is to affirm the anxious dream of a world without a residue. This dreamworld is a space of pure modern efficiency in which the cycle of production, exchange, consumption, and recycling runs in an absolutely smooth flow without interruptions. (233)

Finalmente, considerando estas palabras, es evidente que la gestión de este residuo podría poner en suspenso las lecturas críticas que se derivan de la novela o de otras manifestaciones del arte, lo que resultaría un problema que colinda con lo social. En este sentido, Boscagli expresa que al partir “from this place of overt negativity, junk allows a radical critique of the myths of pleasure and progress of industrial and consumer society [...]” (230). La crítica que atiende la figura residual de Macabea, como alteración del orden de la ciudad y de la modernidad trasciende la escritura y la narrativa para convertirse en una posible lectura de la sociedad, del discurso del progreso y de los seres humanos del margen, que son seres desafectados.

5. Conclusiones

La hora de la estrella, última novela publicada en vida de Clarice Lispector, conjuga un lenguaje, una escritura y un cuestionamiento radical acerca de la forma en que la realidad atraviesa la vida de seres humanos que, habitando en un margen, transitan a la deriva del mundo, carentes de individualidad o subjetividad, y por ello, se hacen parte de un inventario de la modernidad, no como sujetos, sino como objetos. Su inutilidad funcional los transforma en residuos, seres desechables que problematizan la idea de progreso, lo que los priva de la posibilidad de entrar en un circuito de afectos, sean estos el miedo, el abandono u otros.

Una mirada panorámica acerca de la producción intelectual de Lispector no solo a nivel literario, sino también periodístico, deja ver una interesante evolución en el trabajo de la autora, en el sentido de una marcada transformación de su labor escritural, que no pierde de vista los rasgos que le permitieron destacarse, y de paso dar relevancia a una escritura femenina.

La escritura de Lispector y en particular la del conjunto de textos que Ítalo Moriconi agrupa bajo la idea de “la hora de la basura”, constituyen un acontecimiento que, en términos de la literatura latinoamericana del período, en particular aquella de origen brasileño, vienen a dar un sentido último al modernismo. En *La hora de la estrella*, se observa cómo Lispector clausura un estilo propio, que se distingue ya desde su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* del año 1944. Aquel estilo que le permitió la distinción de sus contemporáneos puso en escena un trabajo cargado de un subjetivismo radical, rasgo que se aleja de las formas de escritura de la época. En este sentido, la distancia que Lispector toma de sí misma, cuestión que se observa tanto en *La hora de la estrella*, como en los textos que conforman la denominada “hora de la basura”, se leen como el gesto de una escritora que no muestra indiferencia ante los tiempos que le toca vivir y que es capaz de redefinir su propia escritura, a partir del fragmento, la acumulación y el residuo.

Obras citadas

Albuquerque Júnior, Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.

Boscagli, Maurizia. *Stuff theory. Everyday Objects, Radical Materialism*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2014.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.

Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L, 2018.

Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Trad. Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.

Moriconi, Ítalo. “La hora de la basura”. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011. 69-74.

Prieto, Eric. “Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond”. *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan 2011: 13-28.

Rothberg, Michael. *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. California: Stanford University Press, 2019.

Safatle, Vladimir. *El circuito de los afectos. Cuerpos políticos, desamparo y fin del individuo*. Trad. Juan David Millán Mendoza. Cali: Editorial Bonaventuriana, 2019.

T. Tally Jr., Robert. *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Imaginarios territoriales de mujeres poetas mapuche

 SANDRA VILLANUEVA-GALLARDO*
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Resumen: La cultura Mapuche-Williche posee una visión territorial que está en constante conflicto con la élite política-económica y con el Estado chileno. Estas visiones contrapuestas son evidenciadas a través de los discursos territoriales de tres reconocidas poetas mapuche como son Graciela Huinao, Faumelisa Manquepillan y Roxana Miranda Rupailaf.

A partir del análisis discursivo y de los códigos obtenidos mediante el software Atlas Ti, se dilucidan dos tipos de imaginarios territoriales contenidos en los relatos de las poetas: 1) imaginario territorial vinculado a la memoria colectiva mapuche y 2) imaginario territorial por medio de la experiencia. Ambos se configuran como entramados de significaciones que desafían a ampliar los límites del territorio hacia una comprensión intercultural que valore y reconozca las distintas maneras de ser y habitar.

Palabras claves: territorio, mujeres mapuche, imaginario, resistencia.

Territorial Imaginaries of Mapuche Women Poets

Abstract: The Mapuche-Williche culture posits a territorial conceptualization that is in constant conflict with the political-economic elite and the Chilean State. These opposing visions are evidenced through the territorial discourses of three recognized Mapuche poets, such as Graciela Huinao, Faumelisa Manquepillan and Roxana Miranda Rupailaf. From discourse analysis and the codes obtained through the Atlas Ti software, two types of territorial imaginary contained in the discourses of the poets are elucidated: 1) Territorial imaginary linked to the Mapuche collective memory, and 2) Territorial imaginary through experience. Both of them interweave meanings that challenge us to expand the limits of the territory towards an intercultural understanding that values and recognizes the different ways of being and inhabiting

Keywords: territory, Mapuche women, imaginary, resistance.

—
***Sandra Villanueva-Gallardo.** Doctora en Ciencias Sociales en Estudios Territoriales. Investigadora postdoctoral Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética UC. Correo electrónico: svillanuevagallardo@gmail.com.

El siguiente artículo sintetiza los resultados de mi Tesis de Magíster en Ciencias Sociales, titulada “Imaginarios territoriales de poetas mapuche del sur de Chile” (Universidad de Los Lagos, 2014). Además incluye avances del proyecto FNI/03/2017 “Fundamentos teóricos metodológicos de los Territorios Discursivos para el estudio de la poesía mapuche del sur de Chile y de los discursos territoriales del Estado a comienzos del siglo XXI”, financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de Los Lagos.



Fecha de recepción: 15 de febrero, 2022.

Fecha de aceptación: 26 de abril, 2022.

1. Introducción

En Chile existen antecedentes históricos desde mediados del siglo XIX que dan cuenta de un conflicto político-territorial entre el Estado chileno y los pueblos originarios (Antileo “Lecturas en torno a la migración” 264). Hay una memoria colectiva no reconocida por la historiografía tradicional sobre los procesos de despojo en contra del pueblo Mapuche (Castillo y Ramírez 8), como también una trayectoria invisibilizada de resistencia de mujeres indígenas que se encuentran en procesos de reivindicaciones territoriales, quienes han sido negadas y omitidas por la historia hegemónica oficial (Calfio “Weychafe Zomo” 266).

Las mujeres indígena han tenido un rol fundamental en la preservación de la cultura de sus pueblos, hecho que se ha materializado en el liderazgo intelectual y espiritual, en la cotidianidad comunitaria y en la crianza de los niños/as. A su vez, las mujeres indígenas y las mujeres mapuche en particular son sujetas presentes en el territorio, dando muchas veces la vida en este proceso. Macarena Valdés es un lamentable ejemplo de defensa territorial en contra de la instalación de una hidroeléctrica en el Río Tranquilo, donde su muerte calificada por la justicia chilena como un suicidio, ha sido intensamente reclamada por su familia como producto de la intervención de terceras personas. Lo mismo sucede con el emblemático caso de Nicolasa Quintreman, quien fuese férrea opositora a la instalación de la Central Ralco en Alto Bio-Bío; su cuerpo fue encontrado flotando dentro del embalse, debido, supuestamente, a una caída accidental, pero las dudas de su hermana Berta Quintreman quedaron puestas en la intervención de terceros.

Estos son solo dos casos, pero las memorias de resistencias de mujeres indígenas están plagadas de zonas grises (Nahuelpan 13), las que no han sido suficientemente develadas por los propios pueblos originarios y menos relatadas por la historia moderna occidental.

A pesar de la deuda histórica con estas memorias de resistencias, igualmente hay un camino recorrido en la visibilización de estas narrativas, tanto por organizaciones colectivas como por sujetas individuales. De esta manera, la Sociedad Femenina Araucana Yafuayin representa la primera organización femenina mapuche, colectividad que data de 1937 (Calfio “Mujeres mapuche” 95). Análogamente, la Asociación Nacional de Mujeres Rurales e Indígenas (ANAMURI) son otro ejemplo de este mismo esfuerzo, quienes actualmente llevan más de dos décadas relevando el rol que cumplen las mujeres indígenas. Asimismo, desde la intelectualidad indígena figuran los nombres de Elisa Loncon², Ana Millaleo, Margarita Calfio, Verónica Figueroa Huencho, María Lara Millapan –por nombrar solo algunos–, quienes han desarrollado rigurosos marcos de análisis en torno a la relevancia de la mujer mapuche.

Desde la intelectualidad occidental también se han trabajado estos tópicos: Andrea Álvarez, Claudia Zapata y Andrea Aravena, han realizado importantes aproxima-

—
2. Elisa Loncon fue la primera presidenta de la Convención Constitucional, organismo encargado de redactar la nueva Constitución política de Chile.

ciones a las memorias de mujeres indígenas. Por ejemplo, colocando en el debate la violencia de género que se vive al interior de las comunidades, siendo una problemática que –al igual que en la sociedad chilena–, está tristemente presente en la sociedad mapuche (Álvarez y Painemal 8).

La siguiente investigación es una interpretación hermenéutica (Ricoeur 127) de los discursos territoriales de un grupo de mujeres poetas Mapuche-Williche de la Fütawillimapu³ representadas en Graciela Huinao, Faumelisa Manquepillan y Roxana Miranda Rupailaf, tres poetas que encarnan la diversidad de temas abordados a través del discurso poético y develan el valor del territorio en la configuración identitaria de las mujeres mapuche.

Las visiones territoriales de mujeres poetas mapuche aportan una doble interpretación. Por una parte, el discurso mapuche es un relato en conflicto con el Estado, en el cual los/as escritores indígenas se elevan en un espacio distintivo para el análisis y discusión cultural y académica (Carrasco 78). Por otra, se encuentra la relevancia del ser mujer, ya que por el hecho de encarnar cuerpos de mujeres indígenas sus discursos poseen otra carga significativa en los ámbitos de interpretación del mundo desde el foco histórico-cultural, espacio desde el cual han sido discriminadas e inferiorizadas por las miradas eurocentristas y patriarcales (Lugones 106).

Del mismo modo, los discursos territoriales de mujeres poetas mapuche son un campo de interpretación sobre los territorios, pues en ellos se encuentra plasmado un conocimiento clave que los conecta con su *tuwün*⁴, es decir, con lo que podemos denominar como su territorio (Currao *et al.* 51). Lo anterior quiere decir que las voces de mujeres poetas mapuche están lejos de la visión territorial folclorizante que las une solo desde la emocionalidad (García 18), ya que si bien poseen una sólida afectividad territorial, esta se articula directamente con un conocimiento experiencial, histórico y político. Ellas producen una fuerza discursiva diferente, la que resulta no solo relevante de indagar desde la perspectiva de la investigación académica, sino que, también, deriva en un discurso significativo para una mejor comprensión y valoración del territorio mapuche.

2. Marco teórico

El análisis que propongo se fundamentará en dos nociones teórico-metodológicas: territorio e imaginarios. Ambas constituyen matrices conceptuales transversales de este estudio que, en su conjunto, han contribuido a la interpretación de los discursos de las poetas mapuche respecto de su visión territorial.

El territorio será entendido como una construcción social generada por la confluencia de variados componentes materiales e inmateriales, entre los que podemos nombrar los imaginarios sociales, el tiempo, las percepciones, estrategias, espacios y lugares, remarcando implícitamente la dimensión intangible en la que se construye (Giménez 27). Por tanto, el territorio es “material y simbólico al mismo tiempo, biofísico y epistémico, pero más que todo es un proceso de apropiación socio-cultural de la naturaleza y de los ecosistemas que cada grupo social efectúa desde su cosmovisión u ontología” (Escobar 91). Esta noción de territorio social y culturalmente construido tiene directa

3. La Fütawillimapu comprende una parte del territorio ancestral mapuche, circunscrita actualmente a las regiones de La Araucanía, Los Ríos y Los Lagos en el sur de Chile.

4. Palabra del mapuzugun que refiere al lugar de origen.

relación con la idea de pertenencia territorial planteada por Yi-Fu Tuan, la cual responde a las emociones vinculadas a un determinado lugar (13).

Por su parte, el imaginario puede entenderse como “el conjunto de creencias, imágenes y valoraciones definidas sobre una actividad, un espacio, un periodo o una persona y/o sociedad en un momento dado” (Hiernaux 8). Se trata de una construcción social en permanente cambio que se presenta en una fuente de creación mediante la cual se transmuta la realidad establecida (Pintos 24). Cabe destacar que la relevancia de lo imaginario mantiene directa relación con los modos de vivir, percibir y habitar. De esta forma, actúa como una herramienta teórica y metodológica que expresa los modos de ser y hacer en los territorios (Ther Ríos 503).

De la misma manera, se considerará al discurso como un tercer elemento estructural del análisis, definiéndolo como un medio de representación de matrices simbólico-afectivas, capaces de ser una fuente explicativa de relaciones colectivas de grupos humanos (Van Dijk 19). Por ello es que se ha indagado en los imaginarios de mujeres poetas mapuche, optando por el análisis de discursividades no literarias obtenidas en conversaciones en profundidad con cada una de ellas⁵. En este sentido, los discursos territoriales adquieren especial relevancia porque son una producción hologramática de los territorios; en consecuencia, lo que se dice del territorio no solo es considerado participante del lenguaje, sino revelador de aspectos complejos de la territorialidad y de sus habitantes (Villanueva-Gallardo “Fundamentos teóricos” 229).

De especial valor es reconocer que la categoría de territorio que se empleará no es inocua, sino que posee componentes políticos que muchas veces son obviados por los discursos estatales⁶. Un ejemplo de aquello se evidencia en la actual Ley Indígena chilena 19.253, donde la categoría de “territorio” es reemplazada por el concepto de “tierra” para hacer referencia a la territorialidad indígena (Ley Indígena 13). Dicha controversia conceptual no se restringe a lo meramente lingüístico, sino que en el fondo oculta intrínsecos ribetes coloniales, puesto que el paradigma hegemónico del Estado subsume el valor territorial del otro/a.

También es preciso señalar que el vínculo que las comunidades mapuche establecen con su entorno no es el mismo que enarbolan otras comunidades identitarias. En la cultura mapuche “co-existen la cosmovisión, la comunidad de la sangre o Küpan, la identidad territorial o Tüwun; las tradiciones ancestrales, la memoria cultural, el andamiaje social, el idioma” (Tricot 186), estando todos estos elementos en tensión cuando hablamos de territorio mapuche, debido principalmente al racismo estructural que ha operado en la construcción homogénea de la identidad nacional (Antileo “Trabajo racializado” 77).

Por décadas este escenario ha sido analizado y descrito desde distintos estudios etnoculturales y desde las propias investigaciones desarrolladas por académicos/as ma-

5. Cabe señalar que la investigación se centró en la interpretación de los registros discursivos desarrollados por las poetas durante el año 2012, específicamente por medio de encuentros reiterados y conversaciones en profundidad con la investigadora responsable.

6. A partir del denominado “estallido social” de octubre de 2019, el ex gobierno de Sebastián Piñera –en conjunto con partidos políticos de distintos sectores–, se vieron obligados a consensuar un plebiscito para escribir una nueva Constitución y así dar una salida institucional a la crisis. El 15 y 16 de mayo de 2021 se eligieron a los constituyentes encargados de dicha tarea, quienes tienen un plazo de 12 meses para redactar la nueva carta magna que será sometida a la aprobación popular en un nuevo plebiscito.

puche, quienes revelan el colonialismo presente en la academia tradicional al momento de mirar a los pueblos originarios como sujetos de estudios. Bajo este contexto, la comprensión teórica del territorio mapuche que trasciende a esta investigación está delimitada por la selección de un grupo de autores que abordan esta crítica ética y epistemológica sobre cómo se estudian las exclusiones de grupos subalternizados (asumiendo que dicha selección no es reflejo del gran número de autores que han trabajado de forma significativa las temáticas mapuche), crítica de la cual me hago cargo a partir del lugar de enunciación que me convoca, siendo también parte de la academia occidental. En este sentido, el enfoque y metodología a utilizar será por medio de un abordaje hermenéutico respetuoso del lugar protagónico de las sujetas de conocimiento, el que en ningún caso intentará hablar por los/as otros/as, sino proponer una descripción territorial basándose en sus discursos.

La descripción territorial aludida considerará los análisis de los procesos de migración forzada o diáspora mapuche planteados por Andrea Aravena y Enrique Antileo. Del mismo modo, considero relevante revisar los trabajos que han desarrollado Héctor Nahuelpan y Jorge Pinto, autores que exponen sobre los procesos de desterritorialización llevados a cabo por el Estado colonial.

Conjuntamente, se incorporarán los análisis en torno a la relevancia de los discursos poéticos mapuche planteados por Hugo Carrasco y James Park, estudios que van de la mano con la importancia de la espiritualidad conectada a los territorios, conexión estudiada desde una perspectiva ontológica por Tito Tricot. Finalmente, se integrará como un tópico central la invisibilización de la resistencia de mujeres indígenas en la defensa de los territorios, argumentos desarrollados por Margarita Calfio.

Los/as autores recién mencionados exponen, con toda claridad, sobre la necesidad de descolonizar el pensamiento y las prácticas discursivas en torno a los grupos excluidos y subalternizados por la colonización europea y por la posterior colonialidad de los Estados nacionales, abarcando las distintas aristas de los procesos históricos que en particular ha vivido el pueblo Mapuche, destacando las extensas trayectorias de despojo y las distintas acciones de resistencia.

3. Consideraciones metodológicas

La investigación se enfocará en los discursos orales de las poetisas mapuche Graciela Huinao, Faumelisa Manquepillan y Roxana Miranda Rupailaf emitidos en conversaciones en profundidad con la investigadora responsable durante el año 2012. Autoras reconocidas por su trayectoria en la literatura a nivel nacional e internacional, con obras publicadas y traducidas a distintos idiomas y constantemente citadas en investigaciones académicas, porque representan signos relevantes del pensar y sentir mapuche (Antillanca *et al.* 19).

En este contexto, entrevisté a este grupo de escritoras Mapuche-Williche basándome en tres criterios amplios de selección: su pertenencia al sector conocido como Fütawillimapu, el distinto rango etario y las disímiles relaciones que mantienen con el territorio de origen. De esta manera, Roxana Miranda Rupailaf es parte de una generación de escritores jóvenes mapuche, a la cual también pertenecen Daniela Catrileo, David Aníñir, Javier Milanca, Miriam Millan, Cristian Antillanca, entre varios otros/as que circundan entre los 30 y 45 años de edad. Por su parte, Graciela Huinao y Faumelisa Manquepillan pertenecen a un segmento emblemático de escritores quienes dieron inicio a la internacionalización del discurso poético mapuche, entre los que se cuentan

Jaime Huenún, Elicura Chihuailaf, Maribel Mora Curriao, Sonia Caicheo, Leonel Lienlaf, quienes actualmente tienen entre 50 y 65 años de edad.

Cada una de las poetisas seleccionadas integra distintas vivencias con respecto al territorio mapuche y, por ende, su acercamiento con la naturaleza es también heterogénea. De esta forma, Roxana Miranda Rupailaf si bien vive en la región de Los Lagos (sector perteneciente a sus orígenes), se encuentra en permanente movilidad entre distintas ciudades de América y Europa. Asimismo, Graciela Huinao originaria del Chaurakawin (sector de la ciudad de Osorno), vive hace más de 30 años en la ciudad de Santiago (capital de Chile). Por su parte, Faumelisa Manquepillan ha desarrollado toda su vida en su territorio natal del sur de Lanco (región de Los Ríos), aunque, al igual que Graciela y Roxana, se encuentra en constante tránsito dentro y fuera del país.

Una primera etapa metodológica, posterior a la recopilación de los discursos territoriales, consistió en el examen realizado a través del software Atlas Ti, identificando las relaciones de recurrencia entre citas textuales (número de veces que una misma idea era expresada) y grados de significación (enunciados que representan un alto sentido semántico para la cultura mapuche). Estas se vincularon por asociaciones de contradicción, explicación, causa, parte de, entre otras variables. La última etapa consistió en la interpretación de los registros territoriales de las poetisas, estableciendo como marcas metodológicas dos elementos centrales: la memoria colectiva mapuche y las emociones vinculadas al territorio.

A continuación, se presentarán las características de los imaginarios territoriales obtenidos por medio del análisis de los discursos de las poetisas, las que serán expuestas mediante cuatro temas principales: “Territorio e identidad”, “Visiones opuestas de la naturaleza entre el Estado y los/as Mapuche”, “Memoria y territorio” y “El mar como sujeto sacro”.

Posteriormente, se dará cuenta de dos tipologías de imaginarios territoriales presentes en los discursos de las escritoras mapuche: imaginarios territoriales vinculado a la memoria colectiva mapuche e imaginarios territoriales por medio de la experiencia.

4. Territorio e identidad

Las poetisas mapuche se sitúan desde una identidad compartida, una pertenencia colectiva irremplazable (Quintriqueo y Torres 203) que se origina en la memoria histórica en torno a la presencia ancestral de los pueblos originarios en Abya Yala. A su vez, las poetisas plantean la plena conciencia del trayecto diaspórico mapuche y de cómo este movimiento identitario se encarna a través del territorio:

Yo entiendo que donde hay un mapuche hay partes de una identidad que se está moviendo. De hecho eso lo veo reflejado en la misma situación de yo haber viajado tanto; la verdad es que me he encontrado con mapuche en todas partes y eso ha sido también una experiencia bonita; el hecho de encontrar esa parte identitaria y reconocerse, juntarse y conversar estos temas. El territorio mapuche está delimitado y todos sabemos que los límites están entre Argentina y del Bío-Bío hacia acá, pero en el fondo también la ciudad de Santiago hoy en día concentra la mayor población mapuche del país y no solo eso, porque hay mapuche en Illapel, en otras partes que no necesariamente coinciden con los límites geográficos que ha impuesto el Estado. (Roxana Miranda Rupailaf)

Las distintas sedimentaciones identitarias de las poetas se manifiestan en los conocimientos adquiridos a través del legado familiar y de la experiencia personal en el lugar de origen:

Este es mi territorio, aquí ha vivido siempre mi familia, los Calfuleo. Mi abuelo, mi bisabuelo, más atrás mis otros abuelos. Comienza desde mi tatarabuelo Luis Calfuleo, después mi abuelo Francisco Calfuleo y mi madre, mi familia. Aquí hay un tronco familiar, un pellín iduro! Y aquí están mis tíos, porque ya mi madre no está, se murió. Mis abuelos igual se murieron, pero está toda mi familia aquí. Yo estoy rodeada de Calfuleos. (Faumelisa Manquepillan)

La construcción discursiva referida al conocimiento con el que se relacionan las escritoras es una posibilidad de transmisión entre culturas (Park 16), puesto que lo enfatizan como el evento que les permite no morir con sus historias, otorgándoles un real sentido de trascendencia:

[...] mi abuelo y mi bisabuelo sabían cientos de cuentos y se murieron sin poder dejarlos. Yo no me quiero morir con mis historias, yo quiero dejarlas, porque mis ancestros se murieron con tanta sabiduría, con tanto conocimiento. Recuerdo que mi abuelo contaba unas historias fabulosas y lamentablemente a mí se me han ido olvidando, porque la mente también es frágil, entonces yo no me quiero morir con eso. (Graciela Huinao)

Las identidades territoriales develadas por las poetas mapuche transitan en un movimiento epistemológico complejo, el cual se expresa fundamentalmente a través de la impugnación de los relatos coloniales y de la correlación de fuerzas que se articulan a través del territorio latinoamericano:

Creo que hay aspectos de uno que son así, porque somos de ese lugar y no de otro. Pero seguramente en otra parte hay otro fruto que tiene otra textura, tiene otro sabor, otro color, que tiene otra forma de ser, otra forma incluso de hablar. En ese sentido es muy sutil el ser de una parte o de otra. Son cosas que a lo mejor uno no sabe, son rasgos que para el ser humano no son detectables, pero yo creo que a través de la escritura nosotras como poetas las hemos podido ir descubriendo, y eso pasa también cuando te encuentras con un mapuche en otra parte, es un vínculo especial, que va más allá del discurso. (Roxana Miranda Rupailaf)

Las escritoras mapuche se refieren a la comunidad y los ritos de carácter sagrado que realizan en su territorio, evidenciando una cotidianeidad traducida a los vínculos sociales, a las relaciones interpersonales y a las unidades familiares. El territorio se indica como un espacio geográfico a defender y un derecho ancestral a reclamar, una categoría explicativa que les otorga identidad y un sentido profundo a sus vidas. “[...] el mapuche está defendiendo realmente lo suyo. El otro día me preguntaron ¿tú eres de acá? Yo soy como un hualle, los hualles no se dan en otro lado, sino que en

su territorio. Entonces falta un poco más de entendimiento sobre esto” (Faumelisa Manquepillan).

5. Visiones opuestas de la naturaleza entre el Estado y los/as Mapuche

Las poetas mapuche plantean un diálogo permanente con la Ñuke Mapu⁷, una relación de respeto expresada mediante las palabras; la naturaleza es una entidad viva, contenedora de un conocimiento que se encuentra estrechamente vinculado con la experiencia. “[...] la visión que tienen los pueblos originarios es que hay que vivir en armonía con los seres, hay que vivir con amor a la naturaleza, a los árboles, a los animales, con hasta el bichito más insignificante” (Graciela Huinao).

Aquí la naturaleza no es objeto, sino sujeto de conocimiento, capaz de sentir y comunicarse por medio de distintos ensamblajes, los que han sido ancestralmente decodificados por la cultura mapuche y a su vez históricamente negados por la cosmovisión occidental, estando este vínculo en permanente tensión con el Estado chileno:

[...] existe otro sentido de ver la vida, los mismos cementerios mapuche tienen toda una visión de los espíritus que están alrededor, donde los espíritus dialogan con los muertos. Por eso que construyan una carretera al lado del cementerio es no comprender esa cosmovisión. Creo que el Estado chileno nunca ha querido comprender otra cosmovisión que no sea la de ellos, nunca ha querido comprender esta forma de vivir, esta forma de sentir, de pensar que tiene el pueblo Mapuche. (Roxana Miranda Rupailaf)

Las poetas señalan que la cultura mapuche ha tenido una relación distinta con la naturaleza, donde el factor económico no mediaba ni aparecía. Sin embargo, durante la conformación histórica del Estado chileno se habría modificado esta relación al asignar un valor monetario a sus territorios (CEPAL 17). Esta situación es evidenciada principalmente con la extracción de recursos de la tierra y el asentamiento de la industria forestal e hidroenergética, a quienes se les ha atribuido la modificación y posterior destrucción de los espacios materiales y simbólicos relacionados directamente con la espiritualidad del Pueblo Mapuche (Quidel 936).

Desde el Estado hay una falta de respeto hacia el territorio mapuche. Aquí en Chile ha habido muy poca comprensión, no se quiere respetar, se quiere ignorar a sabiendas, porque no quieren ponerse en el lugar de la gente mapuche. Es más fácil hacer pelear que ponerse de acuerdo y así perderse de algo muy hermoso con respecto al tema espiritual mapuche. (Faumelisa Manquepillan)

6. Memoria y territorio

La memoria se constituye en otro factor relacionado con la visión territorial, porque a través de ella se reafirma la existencia de un choque epistemológico entre la cultura mapuche y el Estado. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de este conflicto re-

7. Palabra del mapuzugun que refiere a la naturaleza como sujeta viva.

velado por las escritoras, corresponde a la puesta en marcha de la industria forestal en Chile. Las comunidades reclaman sobre los extensos predios de plantaciones de pino y eucalipto, los que provocan diversas externalidades negativas y deterioros al medioambiente (CAM 30). “[...] el paisaje mapuche ha cambiado, por ejemplo yo antes podía perderme en los hualles, en cambio hoy día no hay hualles, te cambia todo el entorno de tu lugar y a la vez también cambian tus visiones de ese lugar” (Roxana Miranda Rupailaf).

El espacio natural se presenta en una relación forjada por medio de la memoria, los recuerdos de infancia y su interrelación con los animales, nexos que, a pesar de la fractura territorial provocada por el Estado chileno, no se han modificado y han permanecido en un aprendizaje y un descubrimiento plasmado en la obra literaria mapuche.

Para mí la naturaleza es fundamental y eso se ve dentro de mis libros, porque así fue como me lo enseñaron. Es mi forma de vida que me dieron mis padres, mis abuelos y los abuelos de mis abuelos y yo solamente lo que hago es un traspaso de conocimiento, donde lo único que hago es publicarlo para que no muera, para no morirme con ello. (Graciela Huinao)

La memoria es empleada para seguir valorando los territorios, aunque no se esté físicamente presente en ellos, adquiriendo especial atención las experiencias, los relatos y los conceptos asociados a los procesos de desterritorialización y despojo propiciados por los distintos gobiernos chilenos (Vergara y Mellado 6).

Un pueblo sin tierra se muere y no solamente el pueblo Mapuche, sino que todos los pueblos, o bien se vuelven exiliados en su propia tierra ¡el mapuche es un exiliado en su propia tierra! Hay que asirse a algo, hay que sentir el contacto con algo, por eso para el pueblo Mapuche la tierra es tan importante. A mí siempre me enseñaron que de ahí yo vengo, eso es lo que nosotros somos, respiramos, nos da nuestras características, la tierra nos molda, nos da lo físico y lo espiritual. (Graciela Huinao)

Al respecto, ha sido tremendamente significativa la emergencia de la intelectualidad indígena (Zapata 67) para reconstruir la memoria colectiva mapuche y relatar las historias silenciadas por la hegemonía discursiva occidental. Por ejemplo, las nociones de diáspora mapuche (Antileo “Lecturas en torno a la migración mapuche” 264) y de trauma colonial (Colipán 6) han sido problematizadas desde el propio pensamiento mapuche, manifestándose en aspectos centrales de la identidad territorial. En este sentido, la memoria colectiva mapuche no es solo un medio de representación cultural, sino que tiene la capacidad decisiva de generar nuevos procesos identitarios (Aravena 95).

Mediante el siguiente extracto, Roxana Miranda Rupailaf aborda la relación entre territorio y memoria, destacando la movilidad y la diáspora a la cual los mapuche han estado sujetos históricamente como pueblo: “yo creo que uno se construye a partir de lo que ha vivido, de los recuerdos y cuando se mira hacia atrás, lo que uno ve es ese territorio y no otro. Una siempre va a llevar sus territorios consigo, porque en la memoria siempre va el territorio, desde el cual una creció, en el cual una se hizo y una se formó” (Roxana Miranda Rupailaf).

7. El mar como sujeto sacro

En esta relación identitaria con el territorio aparece el mar como un ser natural poblado de vida (Mora 32), con los cuales se establece un lazo de respeto y de permanente contacto:

La primera vez que yo fui al mar me acuerdo que me dijeron que nunca llegara y entrara, sino que le pidiera permiso para entrar y no solamente al mar, sino que también al río y no solamente al río, sino que a los montes, a la montaña, porque uno tiene que ser respetuosa con los habitantes de ese sector, ahí hay seres, en el agua hay vida. (Graciela Huinao)

El mar es visto desde la perspectiva de todo líquido que emana, representando la expulsión de fluidos que se conectan con los sentidos, el erotismo y la sexualidad femenina, simultáneamente es una fuerza simbólica relacionada con la vida y la purificación.

Para mí el mar tiene que ver con lo que le llamo los venenos del cuerpo, porque si tú no sabes controlarlos, si tú no sabes dominar estos líquidos, de alguna forma te matan. Entonces la idea principal es expulsar estos venenos. Así al final de uno de mis libros está la imagen de que son tirados al mar, que se disuelven en el mar, de que lo rojo se vuelve azul, predominando esta agua purificadora, porque al final el agua también es purificación. (Roxana Miranda Rupailaf)

El mar también simboliza las distintas capas que tiene el territorio mapuche, ya que es un elemento esencial en la conformación identitaria, la espiritualidad y formas de vida de los Mapuche-Lafkenche (gente de mar).

El uso y comprensión acerca del mar –al igual que la tierra mapuche–, están en permanente conflicto con el Estado. Entre uno de los tantos ejemplos se encuentra el controvertido ducto al mar de Celulosa Arauco, el cual es rotundamente rechazado por las comunidades lafkenche de la Bahía Maiquillahue, debido a los agentes contaminantes y consecuencias nocivas para el ecosistema marino que traería consigo este proyecto (Aylwin *et al.* 31).

8. Tipologías de Imaginarios Territoriales de mujeres poetas mapuche

A partir de la interpretación de los discursos territoriales de mujeres poetas mapuche de la Fütawillimapu, hemos evidenciado la presencia de dos tipologías discursivas operando como fuentes explicativas de las nociones de territorio y naturaleza: el imaginario territorial vinculado a la memoria colectiva mapuche, y el imaginario territorial por medio de la experiencia. A continuación presentamos la interpretación de cada uno de ellos.

8.1. Imaginario territorial vinculado a la memoria colectiva mapuche

Este imaginario contempla a la memoria como el aspecto que se ancla en el tiempo para la caracterización del territorio. Los recuerdos de la infancia y la nostalgia son parte de las emociones que definen la relación que las poetas mapuche establecen con la natura-

leza, configurando un imaginario marcado por la fractura territorial ejercida en el Wallmapu⁸. Es en este nivel del discurso donde el Estado chileno se convierte en un factor de destrucción del paisaje, debido a las políticas de desterritorialización dirigido hacia los pueblos indígenas (Pinto 56).

La poeta mapuche asociada a este imaginario es una mujer que sitúa su discurso territorial en una historia de larga duración (Braudel 125), donde la herida colonial atraviesa transversalmente su memoria (Anzaldúa 64). Aquello significa que existe un imaginario territorial mapuche marcado por la usurpación, la discriminación y la negación de los conocimientos y tradiciones indígenas, lo que se traduce en una configuración territorial cargada de emociones y dolores históricos, los cuales se transmiten mediante el tiempo y se reproducen generacionalmente en los cuerpos subalternizados (Pihama *et al.* 255).

8.2. Imaginario territorial por medio de la experiencia

Este imaginario revela una construcción territorial donde la Ñuke Mapu y el Wallmapu se encuentran fuertemente imbricados. Aquello se materializa en la experiencia vivida de las poetas, donde el cuerpo mapuche se convierte en parte del territorio (Libro 23). Esto significa que en la corporalidad mapuche se encuentra la convicción de que el territorio no se ha perdido por completo, pues aunque el espacio físico haya sido despojado, existe una memoria de resistencia que se ensambla con las emociones y las fracturas territoriales ocasionadas por el Estado chileno. Este constante proceso de resistencia por parte de las escritoras mapuche, construye colectiva e identitariamente otro territorio, distante de las fronteras impuestas por el discurso estatal (Villanueva-Gallardo “Territorios discursivos” 351). Bajo este marco de análisis radica uno de los puntos de inflexión con el Estado, en razón de la imposibilidad epistemológica de parte del pensamiento occidental de comprender como realidad – y no solo como antecedente poético–, la posibilidad de habitar y ser territorio en tanto cuerpo desplegado en el espacio.

Las potencialidades que surgen desde el cuerpo como eslabón último del territorio constituyen una posibilidad abierta de reconfigurar las dimensiones geopolíticas del territorio mapuche, donde los significados de sus espacios estén movilizados por sus habitantes y sean posibles de ser establecidos por las propias corporalidades originarias. Esta concepción pragmática de las poetas mapuche corresponde al anclaje territorial que las conecta con la naturaleza y probablemente sea una de las razones por las cuales se desarrollan estudios en torno a los discursos mapuche, ya que se reconoce en ellos un intrínseco valor territorial (Melin, Mansilla y Royo 15).

9. Conclusiones

El estudio de los discursos territoriales de mujeres poetas mapuche pone en evidencia dos lógicas contrapuestas respecto al entendimiento de la noción de territorio. Ello equivale a plantear la existencia de epistemologías territoriales en conflicto, asociadas a políticas y acciones por parte del Estado chileno que no respetan ni entienden la cosmovisión del pueblo Mapuche, especialmente en lo que se refiere a su valoración por el territorio.

Este antagonismo ha sido estudiado por diversas ramas y autores de las ciencias sociales, algunos de ellos citados en este artículo, quienes han develado los procesos colo-

niales que el Estado chileno ha impuesto en los distintos espacios territoriales. En un caso, donde el Estado establece una forma de valorar el pensamiento productivo destinado a generar divisas para un sector económico en particular, negando el valor inmaterial de los territorios y pasando por encima de las cosmologías originarias que habitan estos lugares. En contraposición a las significaciones mapuche, quienes asignan a los mismos recursos una valoración social, cultural, política, espiritual (Skewes *et al.* 304).

Dentro de los hallazgos de esta investigación se encuentra la descripción de dos significaciones territoriales que he denominado “imaginario territorial vinculado a la memoria colectiva mapuche” e “imaginario territorial por medio de la experiencia”, las cuales corresponden a dos lugares de enunciación, a dos maneras complementarias y recursivas de posicionarse en el mundo, las que son expresadas en los discursos de este grupo de mujeres poetas mapuche. Ambos imaginarios perciben su construcción semántica a través de un elemento estructurante, a saber, la memoria y la experiencia, respectivamente. Sumado a ello, en los dos tipos de imaginarios el Estado de Chile se manifiesta como un indicador de fractura con el territorio, responsable de la destrucción del medioambiente y de la negación de un diálogo horizontal con los pueblos originarios (Quintriqueo y Arias-Ortega 82).

La construcción de los imaginarios territoriales de mujeres poetas mapuche de la Fütawillimapu percibe al lenguaje y más precisamente al discurso poético, como un punto de convergencia con la cultura occidental. Aquello se explica cuando las escritoras hacen hincapié en el valor de la comunicación entre las distintas visiones – mapuche y chilena–, en el reconocimiento de que el diálogo entre culturas es posible, en la medida en que las diferencias que las distancian de la visión hegemónica estatal sean aceptadas e integradas en escenarios político-institucionales conducentes a una real interculturalidad (Walsh 82).

El imaginario territorial de las poetas se expresa en un flujo de conocimientos conectados a la memoria colectiva mapuche, lugar donde se encarnan espacios de reencontros con los afectos, los ancestros y las comunidades. Esta articulación simbólica se recorre y expulsa metafóricamente en forma de aguas, ríos y mares. En este punto, la identidad se convierte en una experiencia contingente y heterogénea, al mismo tiempo que se ancla en la historia contrahegemónica del pueblo Mapuche, produciendo procesos discursivos de resistencia cultural manifestados en la narrativa cotidiana de cada una de las poetas.

El discurso de Graciela Huinao, Faumelisa Manquepillan y Roxana Miranda Rupailaf presenta convicciones claras sobre el territorio, definiéndolo a través de una praxis político-discursiva que aborda principalmente tres estructuras conceptuales referidas a la identidad, la memoria y el mar. En otras palabras, el territorio para ellas es identidad Mapuche-Williche en resistencia, es memoria colectiva transformadora, es agua en todas sus formas. El conocimiento mapuche y la relación afectiva con el territorio que propician las poetas mapuche se proyectan en una experiencia y un saber histórico que marcan la diferencia con la cultura chileno-occidental; no obstante, ellas emplean esta distinción como herramienta intercultural, abriendo y no clausurando las posibilidades de comunicación con el otro/a.⁹

8. Palabra del mapuzugun referida al gran territorio-nación mapuche.

Obras citadas

- Álvarez, Andrea y Millaray Painemal. *Caminando juntas hacia la recuperación del kume mogen y del az mapu. Manual de prevención en violencia intrafamiliar con mujeres mapuche*. Santiago de Chile: Universidad de Chile-ANAMURI-FOSIS, 2015.
- Antileo, Enrique. “Trabajo racializado. Una reflexión a partir de datos de población indígena y testimonios de la migración y residencia mapuche en Santiago de Chile”. *Meridional 4* (2015): 71-96.
- , “Lecturas en torno a la migración mapuche. Apuntes para la discusión sobre la diáspora, la nación y el colonialismo”. *El poder de la cultura. Espacios y discursos en América Latina*. Alejandro Fielbaum, Renato Hamel y Ana López Dietz, eds. Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades (2014): 261-287.
- Antillanca, Cristian *et al.* *La Otra Resistencia: Antología Territorial de Escritores Mapuche-Williche*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 2020.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinster/Aunt Lute, 1987.
- Aravena, Andrea. “El rol de la memoria colectiva y de la memoria individual en la conversión identitaria mapuche”. *Estudios Atacameños 26* (2003): 89-96.
- Aylwin, José, José Araya y Hernando Silva. *Estudio de Impacto en Derechos Humanos el Proyecto Ducto al mar de Celulosa Arauco y las Comunidades Mapuche Lafkenche de la Bahía de Maiquillahue, Chile*. Chile: Observatorio Ciudadano, 2015.
- Braudel, Fernand. *La larga duración en la historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza, 1979.
- Calfio, Margarita. “Weychafe Zomo. Mujeres mapuche: Resistencias, liderazgos y vocerías en dictadura”. *Revista Anales 13* (2017): 263-281.
- Calfio, Margarita. “Mujeres mapuche, voces y acciones en dictadura (1978-1989)”. *Nomadías 9* (2009): 93-112.
- CAM Coordinadora Arauco Malleco. *Chem ka Rakiduam*. Wallmapu, 2019.
- Carrasco, Hugo. “Poesía mapuche actual: De la apropiación hacia la innovación cultural”. *Revista chilena de literatura 43* (1993): 75-87.
- Castillo, Millaray y Camila Ramírez. *Violencia Estatal Contra la Mujer Mapuche*. Osorno: Transdono ediciones, 2018.
- CEPAL Comisión Económica para América Latina y el Caribe. *Desigualdades territoriales y exclusión social del pueblo mapuche en Chile: Situación en la comuna de Ercilla desde un enfoque de derechos*. Santiago: Naciones Unidas, 2012.
- Colipán, Bernardo. *Forrahue. Matanza 1912*. Osorno: CONADI, 2012.
- Curriao, Maribel *et al.* *Hilando en la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.
- Escobar, Arturo. *Sentipensar con la tierra: las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del sur*. Medellín: Editorial Unaula, 2016.
- García, Elisa, coord. *Zomo newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2017.
- Giménez, Gilberto. “Territorio, Cultura e Identidades. La región socio-cultural”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas 2,9* (1999): 25-57.
- Hiernaux, Daniel. “Turismo e Imaginarios”. *Cuaderno de Ciencias Sociales 123* (2002): 7-36.
- Huinao, Graciela. Entrevista. Por Sandra Villanueva-Gallardo, 19 jun. 2012.
- Ley Indígena n°19.253. *Constitución de la República de Chile*, 1994.
- Libro, María Fernanda. “Representaciones del cuerpo como destinatario de la violencia (neo)colonial en la poesía mapuche contemporánea”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica 22,2* (2020): 23-55.
- Lugones, María. “Hacia un feminismo descolonial”. *La manzana de la discordia 6,2* (2011): 105-19.
- Manquepillan, Faumelisa. Entrevista. Por Sandra Villanueva-Gallardo, 7 may. 2012.
- Melin Miguel, Pablo Mansilla y Manuela Royo. *Cartografía cultural del Wallmapu*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2019.
- Miranda Rupailaf, Roxana. Entrevista. Por Sandra Villanueva-Gallardo, 25 jul. 2012.
- Mora, Ziley. *Diccionario del mundo invisible y catálogo de los seres fantásticos mapuches*. Concepción: Editorial Kushe, 2001.
- Nahuelpan, Héctor. “Las ‘zonas grises’ de las historias Mapuche. Colonialismo internalizado, marginalidad y políticas de la memoria”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades 17,1* (2013): 11-33.
- Park, James. “Contextos, textos y paratextos de Jaime Huenun Villa”. *Revista Líder 17* (2010): 9-17.

- Pihama, Leonie, *et al.* "Positioning historical trauma theory within Aotearoa New Zealand". *AlterNative* 10,3 (2014): 248-62.
- Pinto, Jorge. *Conflictos Étnicos, Sociales y Económicos. Araucanía 1900-2014*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 2015.
- Pintos, Juan Luis. "Inclusión – Exclusión. Los imaginarios sociales de un proceso de construcción social". *Semata. Ciencias Sociales y Humanidades* 16 (2004): 17-52.
- Quidel, José. "Conflicto By Pass: Un Ejemplo de Relación Contemporánea entre el Estado Chileno y el Pueblo Mapuche". *III Congreso Chileno de Antropología*. Temuco: Colegio de Antropólogos de Chile A.G. (1998): 928-37.
- Quintriqueo, Segundo y Katerin Arias-Ortega. "Educación Intercultural Articulada a la Episteme Indígena en Latinoamérica. El caso Mapuche en Chile". *Diálogo Andino* 59 (2019): 81-91.
- Quintriqueo, Segundo y Héctor Torres. "Construcción de Conocimiento Mapuche y su relación con el Conocimiento escolar". *Estudios pedagógicos* 39 (2013): 199-216.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Trad. Pablo Corona. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Skewes, Juan Carlos, *et al.* "Los paisajes del agua: naturaleza e identidad en la cuenca del río Valdivia". *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 44,2 (2012): 299-312.
- Ther Ríos, Francisco. "Antropología del territorio" *Polis* 11,32 (2012): 493-510.
- Tricot, Tito. "El nuevo movimiento mapuche: hacia la (re)construcción del mundo y país mapuche". *Revista de la Universidad Bolivariana* 8,24 (2009): 175-96.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: A study of environmental perception, attitudes and values*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1974.
- Van Dijk, Teun. "Ideología y análisis del discurso". *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social* 29 (2005): 9-36.
- Vergara, Jorge y Héctor Mellado. "La violencia política estatal contra el pueblo-nación mapuche durante la conquista". *Diálogo Andino* 55 (2018): 5-17.
- Villanueva-Gallardo, Sandra. "Territorios discursivos del Pueblo Mapuche-Williche". *Diálogo Andino* 65 (2021): 343-55.
- , "Fundamentos teóricos epistemológicos de los territorios discursivos". *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales* 62 (2018): 221-30.

Walsh, Catherine. "Interculturalidad crítica y educación intercultural". *Construyendo Interculturalidad Crítica* (2010): 75-96.

Zapata, Claudia. "Origen y función de los intelectuales indígenas". *Cuadernos interculturales* 3,4 (2005): 65-87.

Juan Ignacio Molina y *La Araucana*

 BERNARDO SUBERCASEAUX SOMMERHOFF*
UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen: El artículo se propone indagar la relación entre *La Araucana* (1559-1590) de Alonso de Ercilla y la obra del jesuita Juan Ignacio Molina, particularmente su *Compendio de la Historia Civil del Reyno de Chile* (1787). Se refiere brevemente a los autores y tradiciones de pensamiento que han incidido en la escritura de Molina, en la que se ignora o solo se menciona de paso a Alonso de Ercilla. También a lo que se ha dicho sobre el abate como portavoz –con los jesuitas Francisco Javier Clavigero y Juan de Velasco– de una epistemología de identidad americana. En este ámbito de referencias críticas se advierte un vacío en cuanto a la lectura que hace Molina de la obra de Ercilla, y el modo en que ésta es un importante insumo histórico para su *Compendio*. El artículo se propone revertir este vacío haciendo presente la significación de Alonso de Ercilla para el pensamiento y obra del abate.

Palabras clave: intertextualidad, sintonía, significante móvil.

Juan Ignacio Molina and *La Araucana*

Abstract: The article aims to research the relationship between *La Araucana* (1559-1590) by Alonso de Ercilla y Zuñiga, and the work of the Jesuit Juan Ignacio Molina (1740-1829). We briefly refer to the readings and traditions that had an impact on Molina's writing and the thought of Alonso de Ercilla. We also tackle what has been said about the abbe as spokesman –along with the Jesuits Francisco Javier Clavigero and Juan de Velasco– of an epistemology of American identity. In this body of critical references, we detect a void in terms of Molina's reading of Ercilla's work, and the way in which it is a significant input for his *Compendio de Historia Civil del Reyno de Chile* (1795), and also for some particular references in the *Compendio de Historia Natural del Reino de Chile* (1782). The article aims to reverse this situation and reveal the link between Ercilla's poem and the work of the abbe.

Keywords: intertextuality, identity, mobile signifier.

* **Bernardo Subercaseaux Sommerhoff.** Profesor Titular de Literatura Chilena e Hispanoamericana, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Autor de varios libros, entre otros, *Historia del Libro en Chile* (2010), *Historia de las ideas y la cultura en Chile: desde la Independencia hasta el Bicentenario* (2012), *Simón Bolívar y la Carta de Jamaica* (2015). Coordinador y editor de los volúmenes II (2018) y III (2021) de *Historia Crítica de la Literatura Chilena*. Correo electrónico: besuberc@uchile.cl



Fecha de recepción: 18 de febrero, 2022.

Fecha de aceptación: 16 de mayo, 2022.

1. Lecturas y tradiciones

Según un balance historiográfico de lo publicado sobre los jesuitas expulsados de América, la vida y obra de Juan Ignacio Molina es la que ha concitado mayor número de investigaciones y estudios (Gaune 308); en 1776, publica en italiano, en forma anónima y a sus expensas, el *Compendio sulla storia Geográfica e Civile del Reyno del Chile*. Luego de varias traducciones (alemán, inglés, francés), se traduce y publica en español, el tomo sobre historia natural en 1788, y más tarde, en 1795, la *Historia Civil del Reyno de Chile*².

La crítica ha distinguido tres vertientes que confluyen en el pensamiento y obra del abate. Con respecto a una vertiente clásica, se han señalado resonancias o sentencias de Aristóteles, Epicuro, Séneca, Plinio, en sus *Compendios*, además, la presencia del neoplatonismo (en la idealización de la naturaleza); también influencia de algunas obras de Cicerón en su visión de la historia (*De Oratore* y *De Officiis*). Es conocida la formación de los jesuitas en filosofía grecolatina más allá de la aristotélica, asimismo, respecto a Molina, su manejo de textos griegos y latinos (Bello 9). Dominaba el latín y el griego (que hablaba y escribía), en Bolonia se le ofreció una cátedra de enseñanza del griego que no aceptó (Espinoza 15). Siendo novicio llamó la atención de sus superiores por su afán autodidacta, y lo nombraron bibliotecario en el Colegio Máximo de Santiago, biblioteca que contaba con 15 mil volúmenes (Saldivia y Caro 143).

Otra vertiente de su pensamiento es la escolástica y la filosofía tardo medieval, patente en su *Compendio de Historia Natural*, en que acude al esquema del génesis: Dios creó los cielos y la tierra y los ordenó, las aguas de los ríos y los mares, las plantas y los árboles, las aves y los peces y los animales de la tierra y al sexto día creó al hombre colocándolo en el centro de todo lo existente. El abate dispone su *Compendio de Historia Natural* siguiendo el modelo de la creación según el génesis: el clima, la geografía, los montes, los ríos, lagos y mares, las plantas, los animales y el hombre (Arancibia 21). Concibe a América como un lugar de “singularísima fecundidad” o sea, tan singular que no tiene igual en la tierra, equiparándolo por ende al Jardín del Edén³.

Molina en su *Historia Civil* le otorga gran relevancia como insumo a la *Historia Militar, Civil y Sagrada de Chile* del Padre Miguel de Olivares, escrita alrededor de 1764 y publicada en 1864. En esta, señala que el primer tomo del manuscrito le proporcionó los materiales para avanzar en el *Compendio* y sostiene, incluso, que está a la espera del segundo tomo (cuyo manuscrito nunca recibió) para poder concluir su obra. El Padre Olivares fue cronista oficial de la Orden en Chile y uno de los maestros que Molina tuvo

2. Las citas corresponden a *Compendio de la Historia Civil del Reyno de Chile*, traducida al español por Nicolás de la Cruz. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795. Citamos por esta edición, también por *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile*, Primera y Segunda Parte, con prólogo de Miguel Rojas Mix. Santiago de Chile: Editorial Pehuén, 2000.

3. La imagen del Jardín del Edén de resonancia neoplatónica resulta más convincente que la de los “jardines ingleses” planteado por Francisco Orrego González en “*El jardín de la América Meridional*, ciencia como deleite, información y el encanto de los jardines ingleses en un naturalista chileno en el iluminismo italiano” (2020).

durante su noviciado. Su *Historia Civil y Sagrada* tiene un tono moralizante con respecto a los araucanos a quienes crítica por sus idolatrías y costumbres. Se trata de una obra iluminada por la fe que responde en gran medida al pensamiento medieval y escolástico español, una obra en la que subyace una concepción providencialista de la historia. A pesar de estos aspectos, sobre los que el abate no se pronuncia, considera al padre Olivares un autor fundamental por los datos históricos que proporciona, lo sigue también en el orgullo de ser criollo americano y en la valoración del mapudungun, lengua que Olivares dominaba a la perfección (Garay 49).

La tercera corriente, y la que con más frecuencia identifica a Molina, es la vertiente ilustrada de su pensamiento. A su obra se la inscribe en la floreciente prosa naturalista y científica dieciochesca que se divulga en los sectores letrados europeos. “Sabio de su tiempo”, lo catalogó Walter Hanisch en un libro al que puso ese título. Como señala Miguel Rojas Mix, el abate estaba familiarizado con Vico, Rousseau, Locke, Voltaire, Herder y Humboldt. Molina piensa la historia como un proceso cuyo curso deja de estar supeditado a la Divina Providencia y sustenta una visión teleológica de progreso (un itinerario humano que transita de salvajes, a bárbaros y a civilizados) (Rojas Mix, “Filósofo” 9). Su pensamiento sigue el modelo de conocimiento de la ciencia y de las historias naturales de la época, las que consideraban un registro empírico, una descripción y luego el análisis y la catalogación. En su descripción del mundo vegetal, animal y mineral Molina recurre a la nomenclatura de Linneo, considerada en la época como la más moderna. También se ha mencionado la presencia en el pensamiento ilustrado de Molina de autores renacentistas considerados precursores de la Ilustración, como Michel de Montaigne y su defensa del buen salvaje incontaminado, o como el Barón Montesquieu (1669-1755) y sus ideas respecto al rol del clima como determinante en la psicología y temperamento de los colectivos humanos (O’Malley 14).

2. Puentes e intertextualidades

El abate es un pensador complejo en el que confluyen distintas tradiciones y lecturas que no siempre armonizan entre sí. Escribir y leer son, tal como señala Kenya Bello, actividades conectadas, lo que plantea la necesidad de abordar las lecturas de un autor para examinar su escritura (2-3). Se trata de establecer puentes, de pensar en la interacción que se produce entre lo que se lee y lo que se escribe. Postulamos, en esta perspectiva, que la lectura de *La Araucana* como documento histórico fue entre las lecturas realizadas por el abate una lectura particularmente significativa en varios aspectos. *La Araucana* también es una obra compleja en que hay indeterminaciones y tensiones semánticas; por una parte está dedicada a Felipe II y canta loas en tono grandilocuente a las hazañas del Imperio español (batallas de Lepanto y San Quintín, invasión de Portugal), pero por otra parte hay una crítica despiadada a la Conquista tanto en las arengas de algunos personajes (Lautaro y Galvarino) como en la voz del propio Ercilla relatando su viaje a Chiloé.

Luego que le han cortado las manos, Galvarino percibe cierta indecisión en sus compañeros de lucha, herido y todavía con los muñones ensangrentados, proclama:

Volved, volved en vos, no deis oído / a sus embustes, tratos y marañas, / pues todas se enderezan a un partido / que viene a deslustrar vuestras hazañas / que la ocasión que aquí los ha traído / por mares y por tierras tan extrañas / es el oro goloso que se encierra / en las

fértiles venas desta tierra. / Y es un color, es apariencia vana / querer mostrar que el principal intento / fue el extender la religión cristiana, / siendo el puro interés su fundamento; / su pretensión de la codicia mana, / que todo lo demás es fingimiento, / pues lo vemos que son más que otras gentes / adúlteros, ladrones, insolentes. (Ercilla 145)

Son palabras que Ercilla coloca en boca de Galvarino pero que salen de su pluma. El propio poeta cuando relata el viaje a Chiloé con las huestes de Don García Hurtado de Mendoza, se refiere en el Canto XXXVI a la bondad de los naturales que les salen al encuentro, con versos en que está presente el tópico renacentista del buen natural, enmarcado en una referencia histórica:

La sencilla bondad y la caricia / de la sencilla gente de estas tierras / daban bien a entender que la codicia / aún no había penetrado aquellas sierras; / ni la maldad el robo y la injusticia / alimento ordinario de las guerras. / Pero luego nosotros destruyendo/todo lo que tocamos de pasada / con la usada insolencia el paso abriendo / les dimos lugar ancho y ancha entrada / y la antigua costumbre corrompiendo, / de los nuevos insultos estragada, / planto aquí la codicia su estandarte / con más seguridad que en otra parte. (Ercilla 220)

Refiriéndose al período que antecede a su llegada a Chile, Ercilla, como narrador y cronista, hace alarde de imparcialidad (Ercilla 86). En los prólogos de la Primera y Segunda Parte esgrime el criterio de *lo visto y lo vivido*, de la experiencia, de ser testigo de primera mano de lo que relata. Son criterios historiográficos presentes también en Molina (“El único mérito que apetezco” dice el abate “es el de ser imparcial” [“Prefación del Autor” VI]). En algunos episodios de *La Araucana* se hace patente una visión providencialista de la historia: Pedro de Valdivia muere por su excesiva codicia (35), pecado por el que él y un grupo de españoles –que no escarmientan con su muerte– son castigados por la mano Divina (45). Por otra parte, refiriéndose a los araucanos, opera más bien una visión de la historia distinta, en que el destino depende no de alguna acción divina sino exclusivamente de los propios araucanos, de su fuerza, de su persistencia y valentía. Respecto a la idea de que la Providencia Divina castiga a los españoles por su pecado de codicia– idea que está en Ercilla– resulta significativa la observación que hace Francisco Antonio Encina en el prólogo a la biografía que hizo Juan Espinoza del abate: señala el historiador que los jesuitas en Chile vivieron durante un siglo y medio “una sugestión colectiva... que les hacía ver en la guerra de Arauco la intervención divina que se servía del brazo de los mapuches para castigar los pecados de los españoles” (Espinoza 11).

Pero hay algo más. No cabe duda de que Molina leyó con atención y entusiasmo *La Araucana*. En una nota a pie de página identifica la edición que utilizó, la del famoso tipógrafo Antonio de Sancha, publicada en Madrid en 1776, considerada la mejor y más cuidadosa de las ediciones antiguas (además de una excelente tipografía incluye una biografía del poeta y un mapa). Por la fecha de la edición, Molina la leyó estando en Italia y en proceso de redacción de su *Compendio de Historia Civil*. Respecto a su retraso en concluir el *Compendio*, en la “Prefación del Autor” el abate explica la causa de esta tardanza y de paso reconoce la importancia de la obra del Padre Miguel de Olivares:

Hace cuatro años que yo prometí dar sin tardanza al público el presente *Compendio de la Historia Civil de Chile*, en continuación del primer tomo, ya dado a luz, sobre la *Historia Natural* del mismo país. Las promesas humanas son por su naturaleza condicionales. Cuando yo tomé aquel empeño, no dudaba poder tener en breve todo lo necesario para efectuarlo. El primer tomo manuscrito de la *Historia de Chile* del Señor Abate Olivares, que tengo en mi poder y otras relaciones impresas, me proveían los materiales necesarios para conducir mi obra hasta el año 1655. El segundo tomo del dicho autor, que debía suministrarme el resto hasta nuestros tiempos, se hallaba en el Perú, pero me lisonjeaba poderlo tener dentro del mismo año. Esta esperanza quedó enteramente desvanecida. El volumen tan deseado aún no ha venido a mis manos, de suerte que me he visto obligado a procurar por otra parte las noticias que pensaba sacar de él. (Molina “Prefación del Autor” III)

Para suplir el manuscrito del Padre Olivares, al final del *Compendio* Molina añade un “Catálogo de escritores de cosas de Chile”. Se trata de 66 autores entre los que se incluyen los principales cronistas (Gerónimo de Vivar, Padre Diego de Rosales, Alonso de Góngora y Marmolejo, y al Padre Alonso Ovalle, entre otros), pero también textos literarios: *La Araucana* de Ercilla, *Arauco Domado* de Pedro de Oña, *Purén Indómito* de Fernando Álvarez de Toledo, *El cautiverio feliz* de Francisco de Bascuñán y la continuación de *La Araucana* de Diego Santisteban. De todos estos textos el único que Molina cita en su *Compendio* y del que reproduce varias estrofas es *La Araucana*. Lee la obra como un documento histórico que cuenta con el aval de un testigo presencial, un autor contemporáneo a los hechos que narra. Por ejemplo, cuando señala que las mujeres araucanas tomaron las armas y participaron con sus maridos en las batallas, basa esta afirmación en Ercilla, a quien cita a pie de página. Así ocurre en varias ocasiones, en algunas además de indicar el Canto en que se ubica la cita reproduce una o más estrofas del poema.

En la primera parte del *Compendio*, al referirse a las costumbres, el abate se basa en Ercilla para describir la formación guerrera de los naturales, sus rasgos físicos, también la personalidad de Colocolo, Lautaro, Caupolicán, Tucapel y de Don García (“inclinado al rigor”), además de la descripción de algunas batallas y escaramuzas. En el relato cronológico de los distintos gobernadores, las páginas dedicadas a los años en que fue gobernador Hurtado de Mendoza son las de mayor vitalidad narrativa y difieren del relato de las gobernaciones posteriores las que son tratadas con un tono más bien apagado como si se tratará de un mero registro. Episodios como la elección de Caupolicán, la captura y muerte de Pedro de Valdivia, la muerte de Lautaro en Mataquito, la traición, captura y empalamiento de Caupolicán, la reacción airada de Fresia que se avergüenza y le lanza su hijo a la cara, son episodios que Molina relata basándose en la obra de Ercilla; algunos de ellos tomados literalmente. Incluso en detalles como el viejo cano que al oír hablar de un posible perdón a Valdivia, le asesta airado al gobernador un golpe de maza en la cabeza, o la participación del negro como verdugo en el empalamiento de Caupolicán. Nada de esto ocurre en la obra del Padre Olivares que también relata estos episodios pero basándose no en *La Araucana* sino en las crónicas de Pedro Mariño de Lovera y del Padre Diego de Rosales. En el relato del padre Olivares Caupolicán muere “asaetado” y no “empalado”.

Pero hay más todavía. El padre Miguel de Olivares señalado por Molina como un

insumo básico de su *Compendio*, a diferencia del abate que admira al “célebre” e inmortal Ercilla, no esconde sino que más bien enfatiza su antipatía y desprecio por el poeta, a quién critica por haber infamado a Valdivia: “los que arruinan la fama de los que deben tenerla buena, es bien claro que son más tiranos con la pluma que lo que pretende fueron aquellos con la espada. Y me recelo que la pluma de Ercilla es de esta calidad, pues en dos octavas de su primer Canto pinta con feos colores la conducta de Valdivia y de sus primeros soldados” (de Olivares 123-24). Olivares desacredita también, como cronista, al padre Alonso Ovalle, a quien reprocha por seguir y no refutar “las maliciosas conjeturas” de Ercilla contra Pedro de Valdivia (Figueroa 200-01).

Cuando el Padre Olivares describe las riquezas naturales de Chile critica a los mapuches por no permitir a los españoles trabajar las ricas minas de oro de la zona del Bío-Bío, “repugnan tanto que las trabajemos que aun querrían que las ignorásemos” (Figueroa 202). Molina en cambio, en el *Compendio de Historia Natural*, describiendo los minerales y el oro, señala que los araucanos luego de despojar a los españoles de tierras en que estos habían instalado minas de oro, las cerraron “prohibiendo a toda clase de personas, bajo pena de la vida, el abrirlas de nuevo, porque aquel pueblo guerrero está muy distante de hacer el aprecio que hacemos nosotros de este ídolo adorado de la avaricia” (Molina *Compendio* 91). Hay en Molina una sintonía con la postura Lascasiana anti codicia y anti crueldad presente en la obra de Ercilla. Las diferencias entre ambas posturas (la del Padre Olivares y la de Molina) tiene una clara vinculación con la lectura atenta y empática que hizo el abate de *La Araucana*; la lee como un documento histórico avalado por un testigo directo de lo que relata, pero, también, sintoniza con algunas críticas presentes en la obra y con la valoración de los araucanos como pueblo indómito, libertario y “adicto a la independencia” (Molina 52). Son intertextualidades que permiten postular una cierta identidad espiritual entre la obra de Ercilla y el pensamiento del abate.

Hay una prueba indirecta de esta sintonía y puente entre Ercilla y el abate, se trata de las molestias que causan en España tanto *La Araucana* como el *Compendio de Historia Civil*. En 1798 José Luis Munarriz, crítico literario y ex rector de la Universidad de Salamanca, en un “Apéndice sobre la Poesía Épica Española” trata detenidamente y critica a *La Araucana*, señalando que realiza una alabanza excesiva de los araucanos mientras que los españoles “aparecen solamente como una sombra”, lo que implica una grave mengua “hacia el honor” hispano (Munarriz 50). Alrededor de la misma fecha, el Adjunto de la Embajada de España en Italia le informa al abate Molina que el gobierno español está molesto por algunas expresiones de su *Compendio* que no “hacen honor a los españoles”, y le advierte que existe la posibilidad de que la Corte, ante este agravio, dicte un decreto con el propósito de suspender el subsidio que le otorgaba la Corona a raíz de su expulsión de América (Espinoza 165-66).

3. Contexto de producción y epistemología americana

Instalado en Bolonia, Italia, el proyecto y quehacer de Molina se da en un contexto propicio. Por una parte, hay una efervescencia científica en que las historias naturales y las ciencias físicas desempeñan un rol significativo, además de un interés por conocer especímenes autóctonos de flora y fauna. Entre 1750 y 1789 se fundaron en Europa más de 900 publicaciones periódicas científicas contra 35 en el mismo período del siglo anterior (Anderson 28). Solo en Italia había 170 talleres o imprentas activas en las que se publicaban diversas gacetas científicas y literarias. Los jesuitas se encontraron en Europa con una bibliografía instalada sobre el nuevo mundo, algunos de cuyos autores nunca

habían pisado el continente. Se trata, entre otros, del naturalista francés George-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788) autor de *Histoire Naturelle* (1747), del holandés Cornelio de Pauw (1739-1799) que publica en Berlín *Recherches philosophiques sur les Américains* (1768), de Guillaume Thomas Raynal conocido como el Abate Raynal (1713-1796), continuador de las ideas de Pauw y autor de *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans le deux Indes* (1770), también el historiador escocés William Robertson (1721-1793) autor *The History of America* (1777). Molina polemizó con estos autores en una disputa que ha sido reseñada y analizada por Antonello Gerbi. Son autores que perciben una América degradada, De Pauw, por ejemplo a partir de referencias geológicas y de fósiles, también climáticas, describe a América –en relación con Europa– como un continente disminuido en su naturaleza, en sus especies y habitantes, desde lo físico hasta lo espiritual, desde el tamaño de los habitantes y animales hasta el intelecto. El *Compendio* de Molina discute directamente a estos autores, calificándolos de “historiadores de gabinete” y a Cornelius de Pauw lo califica de lunático (Molina *Compendio* 26-27).

Frente al conocimiento sobre el nuevo mundo que circulaba en Europa polemizaron no solo Molina sino también Clavigero y Velasco. En España algunos de estos textos europeos fueron prohibidos y quemados, lo que revela que tras estas polémicas subyacían disputas imperiales. El modo de responder del abate fue siguiendo el modelo de las historias naturales en base a observación, experiencia y descripción o en base a fuentes y manuscritos fidedignos, cotejando luego su verdad en los hechos. Esgrimió también la idea de que los paradigmas europeos eran incapaces de dar cuenta plenamente de la realidad del nuevo mundo: “Nuestro continente no es aprehensible de acuerdo con los valores y formas europeas, sino que tiene sus propios valores y formas” (Molina *Compendio* 11). De allí que se pueda hablar de una epistemología americana (Cañizares 19) desde la que el abate proclamaba la singularidad de América, lo que algunos autores, como Luis Hachim, han calificado de “epistemología patriótica” (*Tres estudios* 42). De la obra total de Molina puede afirmarse lo que sostuvo el jesuita peruano Juan Pablo Viscardo en su *Carta a los españoles americanos* (1791) “el nuevo mundo es nuestra patria y su historia es la nuestra” (10). Miguel Luis Amunátegui incluye a Molina entre *Los precursores de la Independencia* (12). Según Miguel Rojas Mix, el pensamiento y la obra de Molina fueron valoradas por Francisco de Miranda, mentor de varios líderes de la Independencia (“La idea” 67). Cabe señalar que *La Araucana* también ha sido leída como el despertar de una conciencia americana por Beatriz Pastor, (*Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* [1988]), quien siguiendo a Svetan Todorov, contrapone el punto de vista de Ercilla al discurso mitificador europeo. Por otra parte, en nuestro país, Pablo Neruda y Raúl Zurita han calificado a Alonso de Ercilla y Zúñiga como el “inventor de Chile”, en un libro homenaje a Ercilla que lleva ese título.

4. Recepción anglosajona y disputas imperiales

Resulta significativo constatar que *La Araucana* también se vio involucrada siglos antes que la obra de Molina en este tipo de disputas, lo que no fue abordado explícitamente ni por Gerbi ni por Cañizares. Lo evidencia la recepción y lectura que tuvo la obra de Ercilla en el romanticismo inglés (Picón 251). En 1783 William Hayley (1745-1820) publica *Essay on Epic Poetry*, en que traduce un segmento y hace un resumen de *La Araucana*, manifestando entusiasmo por la personalidad de Ercilla como héroe romántico y poeta. Hayley lo elogia por haber honrado a los toquis araucanos, condenando los horrores co-

metidos por los españoles en la conquista. También fue el responsable de introducir el poema a William Blake, quien hizo un retrato de Ercilla en que se lo representa como un soldado y poeta laureado. A comienzos del siglo XIX varios autores ingleses rindieron tributo a la obra de Ercilla, valorando sobre todo la representación de los araucanos y la crítica a la conquista española. Entre ellos, el poeta Henry Boyd, quien tradujo al inglés *La Araucana* (los cantos III y IV) publicándola en Nueva York como apéndice de la versión inglesa del *Compendio de Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile*, de Molina. Publicar ambas obras en un solo volumen implicaba reconocer un vínculo y un puente entre ellas. En el mundo anglosajón se recibió y se leyó a *La Araucana* y al *Compendio* como dos obras en sintonía, que juntas sumaban a la causa del Imperio Inglés. Cabe recordar que tanto *La Araucana* como el *Compendio* describen a los araucanos como un pueblo indómito y libertario.

Más tarde, entre los que se entusiasmaron con la figura y obra de Ercilla, Daniela Picón menciona al ensayista y poeta Robert Southey (1774-1843) autor del poema épico *Madoc* (1895). Picón señala que “entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX Inglaterra se estaba examinando a sí misma como poder imperial” (258), en ese contexto el género épico experimentó una intensa politización, en la que se sitúa la lectura y recepción de Southey de la obra de Ercilla. Tras esta simpatía por los araucanos e interés por identificarse con los indígenas del nuevo mundo, denunciando las atrocidades españolas, está la idea sostenida por Picón y antes por Rebeca Heinowitz Cole, de que se trataba de ensalzar un colonialismo benevolente (el inglés) frente a un colonialismo cruel e inhumano (el español) (252). En la prensa de la época se estableció con frecuencia un paralelo que contrastaba la India Británica con la América Hispana. En este clima se puede afirmar que tanto la obra de Ercilla como la de Molina fueron leídas en el romanticismo anglosajón en el ámbito de intereses y disputas imperiales, sin desconocer, por cierto, el interés por una *terra ignota* y un *finis terrae*.

5. Chile: un significativo móvil

La voz “Chile” es un significativo móvil tanto en *La Araucana* como en el *Compendio*, pues menta realidades geográficas y demográficas distintas. En la famosa estrofa del primer canto de *La Araucana*, en la que se indica lo que se va a narrar, aquella que se inicia con “Chile fértil provincia y señalada”, el referente de la voz “Chile” no es lo que en la época se conocía como el Reino de Chile o la Capitanía General dependiente del Virreinato del Perú, sino que se refiere –como aclara la misma estrofa– a esa gente “tan soberbia, gallarda y belicosa / que no ha sido por Rey jamás regida / ni a extranjero dominio sometida” (19), vale decir, a los habitantes de la sureña provincia de Arauco, situada entre los ríos Bío-Bío y Toltén. Posteriormente, con mirada cartográfica, el narrador describe a Chile y lo perfila como un largo y angosto territorio, que va desde el extremo norte, en el límite con Perú, hasta el estrecho de Magallanes, un largo territorio circundado por la cordillera y el mar. Se trata de una caracterización dual, en que el referente de la voz “Chile” es móvil; en un caso menta al mundo araucano-mapuche y, en el otro, al Chile colonial español.

En *La Araucana*, en el relato de lo que antecede a la llegada de Ercilla a la zona de Arauco, solo se nombra al Chile español de paso, como parte del recorrido de Pedro de Valdivia: “siete ciudades fundaron: / Coquimbo, Penco, Angol y Santiago / la Imperial, Villa Rica y la del Lago (21)”, en circunstancia que Santiago ya era un espacio ciudadano con 127 manzanas, que contaba, además, con una plaza central y con un escudo de ar-

mas y el título de la “Muy Noble y Muy Leal Ciudad” (1552), ya era por lo tanto, administrativamente, el centro de la vida colonial. La obra de Ercilla transcurre en Arauco, y el uso de la voz “Chile” se refiere casi siempre a esa región. En la mayoría de los usos “Chile” resulta una voz intercambiable con la voz “Arauco”, en otras ocasiones no. Lo mismo ocurre, como veremos, en el *Compendio*.

En su *Historia Civil*, Molina califica de “nacionales” a los araucanos, se focaliza en Arauco, ese “Chile” que considera “el país ancestral”. Los araucanos, según él: “son los custodios fieles de todos los conocimientos antiguos de los chilenos” (Molina *Compendio* 27). El capítulo III, del Libro primero del *Compendio*, se titula significativamente: “Estado de los chilenos, antes del arribo de los españoles”. El sujeto colectivo y actor básico, tanto en la obra de Ercilla como en la de Molina, son los araucanos y sus líderes. El otro Chile es, para el abate, un lugar al que por aquí y por allá se lo consigna como dependiente del Perú, apuntando a un país “que se extiende a lo largo del Pacífico” (Molina *Compendio* 9), y que corresponde a “aquella parte de Chile que obedecía a los peruanos” (Molina *Compendio* 50).

Refiriéndose al pasado prehispánico y a la incursión Inca por el norte, a la que califica como “peruana”, Molina dice: “Chile permaneció desde entonces hasta después dividido en dos partes, la una libre [se refiere a Arauco y a los araucanos] y la otra sujeta a una dominación extranjera” (Molina *Compendio* 11). Aunque no usa el concepto “colonia” o “colonizado” en su sentido político moderno, sí apunta a una realidad en que hay una fuerza externa dominante y otra que se resiste a ser dominada, a la que califica de “nación”. Con el concepto de nación se refiere a una comunidad humana que ostenta soberanía sobre un determinado territorio. Molina sitúa este proceso –en que hay un afuera y un adentro– en un plano continental: “en la relación que hemos dado de los sucesos ocurridos en Chile después del descubrimiento del Nuevo Mundo, se ve que la posesión de este país ha costado a los españoles más sangre y más dinero que la del resto de América” (Molina *Compendio* 303).

Respecto a la ciudad de Santiago, en Molina hay una referencia a su fundación pero nada se dice –hasta el final– de una ciudad de fines del siglo XVIII, que a la sazón era la capital administrativa, eclesiástica y educativa del Reino, de esa realidad que Molina califica como el “Chile español”. Se trata en unas pocas páginas, en el capítulo “Estado presente de Chile”, respecto a habitantes que no son araucanos sino españoles, criollos, mestizos, europeos y negros, ocasión en que la voz “Chile” se refiere a una realidad muy distinta a la que predomina en el resto del *Compendio*.

En la parte final de *La Araucana* Ercilla incluye un pequeño diccionario de vocablos y cosas “que por ser indios no se dejan bien entender”. Las últimas páginas del *Compendio* Molina las dedica al análisis de algunos aspectos de la lengua araucana y también incluye un pequeño diccionario. Habla de “lengua chilena” o “lengua nacional” y no utiliza la voz mapudungun que es la denominación actual de esa lengua. Y no la utiliza porque para el abate se trata de una lengua nacional y no de una lengua de minoría. Le llama poderosamente la atención el desarrollo de esa lengua a la que resalta tanto por su léxico como por su estructura: “todo en ella es reglado [...] por un mecanismo geométrico” (Molina *Compendio* 6), (y sabemos el valor que en el racionalismo dieciochesco otorgaba al adjetivo “geométrico”). Incluso, hace una observación respecto a cierta asincronía entre la complejidad y riqueza de esa lengua y el estado algo rústico de la sociedad araucana. Sitúa entonces el tema de la lengua nativa en el esquema del progreso (salvajes, bárbaros, civilizados) que subyace a toda su obra. En su *Historia Natural*, Molina describe a los indios señalando la uniformidad de su fisonomía y de su lengua, a pesar de estar

divididos en varias tribus (Arancibia 32). La unidad de la nación está dada por rasgos fisonómicos y lingüísticos comunes. La nación, entonces, es también una comunidad étnico cultural, que tiene ancestros comunes, que encarna y custodia el patrimonio del pasado y cuya cosmovisión se manifiesta de preferencia en una lengua propia, a la que el abate califica de “lengua chilena”, dando así pie para identificar a la nación con la lengua.

6. A modo de conclusión

En el examen de las tradiciones de pensamiento y lecturas que han incidido en la obra de Juan Ignacio Molina se constata un vacío respecto a *La Araucana* como fuente histórica, particularmente respecto al *Compendio de la Historia Civil del Reyno de Chile*. Frente a este vacío señalamos varios ejemplos de la intertextualidad y de una sintonía en diversos planos entre ambas obras. Finalmente, de lo anterior y del uso de la voz “Chile” como un significante móvil, puede colegirse que tanto para Ercilla como para Molina los araucanos y su territorio conforman la base étnica de la nación. Ambas obras contribuyen así a configurar al araucano como un pueblo indómito y libertario, reafirmando un mito heroico que servirá a la utilización simbólica de su figura en las primeras décadas del siglo XIX, en el contexto de la Independencia y de fundación de la nación. 📖

Obras citadas

- Amunátegui, Miguel Luis. *Los precursores de la Independencia*. Santiago de Chile: Imprenta de la República, 1870.
- Anderson, M.S. *La Europa del siglo XVIII*. México D.F.: FCE, 1968.
- Arancibia Quelempán. *La representación del cuerpo en el abate Juan Ignacio Molina*. Tesis para optar al grado de licenciado en lengua y literatura hispánica. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2015.
- Bello, Kenya. “Leer para escribir la historia natural americana: los jesuitas Clavijero, Molina y Velasco”. *Nuevo Mundo/ Mundos Nuevos* (2017): 1-19.
- Cañizares, Jorge. *Cómo escribir la historia del Nuevo mundo. Historiografías, epistemologías e identidades en el mundo Atlántico del siglo XVIII*. México D.F.: FCE, 007.
- Espinoza, Juan. *El Abate Molina. Uno de los precursores de Darwin*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1946.
- Ercilla y Zúñiga. Alonso de. *La Araucana*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1980.
- Figueroa, Marcos. “Historia militar, civil y sagrada del reino de Chile del jesuita Miguel de Olivares”. *Temas Americanistas* 43 (2019): 189-216.
- Garay, Cristián. “Un autor jesuita y la historia de Chile. El padre Miguel de Olivares, S.J”. *Anales de la Fundación Elías de Tejada* 10 (2004): 47-58.

- Gaune Corradi, Rafael. "Jesuitas de papel. Un balance historiográfico nacional a contra luz del global turn". *Historia* 1,50 (2017): 305-29.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del nuevo mundo: historia de una polémica, 1750-1900*. México D.F.: FCE, 1982.
- Hachim, Luis. *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*. Coedición Universidad de Alicante y USACH, 2000.
- Hanisch, Walter. *Molina, Sabio de su tiempo*. Santiago de Chile: Ediciones Nihil Mihi, 1974.
- Heinowitz Cole, Rebeca *Spanish America and British Romanticism, 1777-1826. Rewriting Conquest*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.
- Molina, Juan Ignacio Abate. *Compendio de la Historia Civil del Reyno de Chile*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.
- Munarriz, José Luis. *Compendio de las lecciones sobre la retórica y Bellas Letras 1798-1801*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
- O' Malley, John. *Los jesuitas y los Papas*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2017.
- Orrego González, Francisco. "El jardín de la América Meridional, ciencia como deleite, información y el encanto de los jardines ingleses en un naturalista chileno en el iluminismo italiano". *Revista de Indias* 278. Madrid (2020): 131-62.
- Neruda, Pablo, et al. *Don Alonso de Ercilla y Zuñiga Inventor de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Pomaire, 1971.
- Picón, Daniela. "Recepción de *La Araucana* en el romanticismo inglés: William Hayley y Robert Southey". *Bulletin of Spanish Studies* 98,3 (2021): 249-67.
- Rojas Mix, Miguel. "La idea de la historia y la imagen de América en el Abate Molina" *Revista de Filosofía* 10,1 (1963): 67-97.
- . "Molina filósofo para un Mundo Nuevo". En Molina, Juan Ignacio. *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Pehuén, 2000.
- Saldivia, Zenobio y Felipe Caro. *Cinco jesuitas relevantes en América Latina*. Santiago de Chile: U. Tecnológica Metropolitana, 2016.

La identidad heroica de la mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester

 SANTIAGO SEVILLA-VALLEJO*
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: La identidad heroica en los personajes femeninos se construye de una forma diferente a la de los personajes masculinos. Esto se pone de manifiesto en el caso de *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester. En este trabajo, se estudia al personaje de Coralina como representante de las heroínas del autor gallego. La belleza de Coralina Soto despierta las fantasías amorosas de los hombres. Asimismo, perturba la convivencia en Castroforte del Baralla. Además, su busto se convierte en el símbolo erótico de La Tabla Redonda, la tertulia que lucha por la identidad de Castroforte. En torno a Coralina se crea un mito erótico, que es desmitificado repetidas veces. La identidad de Coralina como heroína se construye desde la mirada de los hombres, pero no queda atrapada, sino que ella fascina y promueve las identidades individuales y colectivas de los otros personajes.

Palabras clave: Coralina Soto, Gonzalo Torrente Ballester, identidad, heroísmo, mitificación, desmitificación.

The Heroic Identity of Women in the Works by Gonzalo Torrente Ballester

Abstract: The heroic identity in female characters is built in a different way than that of male characters. This is manifested in the case of *La saga/fuga de J. B.* by Gonzalo Torrente Ballester. Coralina Soto's beauty arouses sexual fantasies. Moreover, it disturbs Castroforte del Baralla's coexistence. In addition, her bust becomes the erotic symbol in La Tabla Redonda, the circle which fights for Castroforte identity. An erotic myth is created around Coralina, which is repeatedly demystified. Coralina's identity as heroine is constructed through the male gaze, although she is not trapped, but rather she fascinates and promotes the individual and collective identities of the other characters.

Keywords: Coralina Soto, Gonzalo Torrente Ballester, identity, mythification, demythification.

—
* **Santiago Sevilla-Vallejo.** Ha sido secretario de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español y es director de la revista *Cálamo* FASPE. Dirige el Congreso Internacional *Las Desconocidas. Estudios sobre la construcción de la identidad femenina en la literatura*, que forma parte del grupo de investigación "Escritoras y personajes femeninos en la literatura" en la Universidad de Salamanca. En este grupo, dirige la revista *Andrea. Estudios sobre la construcción de la identidad femenina en la literatura*. Premio al mejor ensayo de la Asociación Canadiense de Hispanistas (2021). Ha sido finalista del III y del IV Premio Educa Abanca. Mejor Docente de España, en la categoría Universidad, del premio de investigación de la Primera edición del Congreso Internacional de Escritores y Artistas.
Correo electrónico: santiagoosevilla@usal.es



Fecha de recepción: 25 de abril, 2022.

Fecha de aceptación: 3 de junio, 2022.

1. Introducción

Joseph Campbell identifica la heroicidad con dos aspectos básicos: se refiere a un sujeto que acepta el viaje para realizar una hazaña y este sujeto adquiere un esplendor a raíz de su viaje (55). Su estudio es esencial para comprender el proceso por el que los personajes designados como héroes son mitificados hasta convertirse en referentes culturales. Sin embargo, hay aspectos de lo heroico que no suelen tenerse en cuenta en los estudios sobre la mitificación. El primero es que la mitificación de los personajes masculinos y de los personajes femeninos responde a modelos diferentes. El otro aspecto es que la literatura actual no solo mitifica o construye imágenes modélicas de los personajes, sino que también desmitifica o deshace esta imagen tanto con propósitos creativos como humorísticos. En este sentido, Torrente Ballester mitifica y desmitifica a Coralina Soto mediante la combinación de diversos testimonios, contradictorios en algunos aspectos y complementarios en otros.

Coralina Soto es la heroína de mayor importancia de *La saga/fuga*. Aunque, como al resto de héroes y heroínas de Torrente Ballester, la indagación en su biografía rebaja su grandeza. El tiempo en *La saga/fuga* tiene una estructura circular en la que la repetición de indagaciones acerca de los personajes que, en principio eran míticos, los desmitifica porque se adentra en los «entresijos artificiales» de su leyenda. (Esteve 193)

Según Alicia Giménez: "Las heroínas de Torrente son la antítesis de las heroínas literarias de cualquier época" (168). Torrente Ballester presenta a la mayor parte de sus heroínas sin recurrir a la "ridiculización menos aún al humor" (Giménez 169). La heroína torrentina suele ser "un personaje salvador que redime al hombre de sus falsas quimeras" (Giménez 169). Coralina es un caso particular en el que nos vamos a centrar porque sirve de modelo al resto de heroínas torrentinas. En ocasiones aparece idealizada, pero en otras es presentada de un modo humorístico. Ella no hace ningún esfuerzo por salvar a los hombres e incluso algunos hombres se pierden por ella, como le ocurre al Vate Barrantes. Y, sin embargo, es objeto de un deseo erótico tan elevado que alcanza cotas místicas y su imagen sirve como emblema para la defensa de Castroforte del Baralla.

2. El viaje de la heroína

Coralina Soto realiza un viaje –quizás específicamente una huida– que le da el esplendor de la mujer que es deseada y que es imposible alcanzar. De este modo, *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester nos ofrece una identidad de la heroína muy diferente a la identidad habitual del héroe. La heroína no solo no alcanza su condición por los hechos que realiza, sino por su cuerpo, que resulta sexualmente atractivo. Esto hace que su

heroicidad esté sometida a la subordinación de la mirada masculina; es decir, en el caso de la mujer, su heroísmo se produce en una performatividad que da lugar a una estereotipación de la identidad femenina (Butler 129; Sevilla-Vallejo y Guzmán-Mora 243). La imagen de Coralina es fruto de diversas miradas, en las que no se pueden separar los elementos mitificadores de los desmitificadores. El tratamiento que emplea Torrente Ballester para caracterizar a Coralina responde a ciertas constantes de su producción: “Mitifica y desmitifica personajes y situaciones exagerando rasgos y circunstancias que si a veces rozan el esperpento, nunca llegan a serlo por completo. Nuestro novelista se escapa de él por los vericuetos de la fantasía” (Villar 42). Vamos a ver cómo la belleza de Coralina unas veces es fascinante y otras es objeto de humor.

Coralina despierta el deseo amoroso de los varones y representa la libertad que buscan ciertos personajes para Castroforte². Ella representa el erotismo para todos los habitantes de Castroforte. En este sentido, funciona como un mito por su impacto “colectivo” (Urza 245), tanto entre sus contemporáneos como en un sentido cultural. Torrente Ballester nos presenta una interesante crítica a la forma con la que las identidades de género de mujeres y hombres se vuelven opuestos sin posible conexión (Sevilla-Vallejo “Identidades” 165).

La figura de Coralina Soto es un símbolo de la disputa entre los godos, que provienen de fuera de Castroforte del Baralla y representan al Poder Central del Estado; y los nativos, oriundos de Castroforte y defensores de la ciudad. Un conjunto de hombres de este segundo grupo funda una tertulia para defender a Castroforte del Baralla de los godos. Llamen a la tertulia La Tabla Redonda, asumen cada uno de ellos uno de los nombres de los personajes artúricos y proclaman a Coralina Soto como Reina Ginebra y esculpen su busto para que presida las reuniones. La Tabla Redonda desde el comienzo tiene como referente la sensualidad de Coralina Soto y construye su identidad en el plano de lo mítico³.

La Tabla Redonda lucha contra los godos varias generaciones, hasta que el Poder Central ataca Castroforte con un ejército y disuelve la tertulia en el siglo XIX. Después de la Guerra Civil, otro grupo de nativos quiere refundarla. En torno a La Tabla Redonda se trata de conformar la identidad colectiva de Castroforte del Baralla, pero, para ello es imprescindible la presencia de la bailarina: “Lo que queremos es el busto de Coralina Soto. Sin busto ahí colocado no hay Tabla Redonda posible” (Torrente Ballester *La saga/fuga* 144). Los nuevos miembros de La Tabla Redonda quedan fascinados por la imagen de Coralina: “Las linternas, la mía incluso, apuntaron al busto de Coralina, que emergía de un nenúfar y veíamos de espaldas. Todos callamos. Las linternas alumbraban temblorosas, como guiadas por manos estremecidas [...] le pudimos ver el rostro y los pechos” (147).

Coralina es un personaje que despierta el deseo de todos los varones. Cuando los miembros de La Tabla Redonda encuentran el busto de Coralina reconstruyen mentalmente el resto de su anatomía: “Apostaría a que todos habíamos aniquilado el nenúfar en que los pechos de Coralina se asentaban, y habíamos prolongado aquel pedazo de cuerpo hasta la misma punta de los pies, sin vegetales interpuestos, menos aún superpuestos” (157). La identidad y su heroísmo se construye a través del capital erótico (Menéndez 46), por lo que ella es sujeto y objeto de la narración o, en otras palabras, la mitificación

2. En un trabajo anterior (Sevilla-Vallejo “El diálogo”), observamos el papel de la mujer no solo como objeto amoroso, sino como catalizador de la actividad de otros personajes (7).

3. Se entiende por mito una imagen determinada que transmite un valor de manera prototípica.

y la desmitificación se producen simultáneamente. Así pues, ella tiene una identidad inconfundible, pero limitada a sus aspectos corporales (al menos en apariencia).

Coralina Soto hace que la trama de *La saga/fuga* gire en torno a la atracción sexual. Despierta deseos amorosos en los hombres, pero, también, rivalidades entre ellos. No deja indiferente a nadie. Frente al recato de las otras mujeres de Castroforte del Baralla, Coralina suscita escándalos. En sus primeros años se llamaba Lilaila Souto Colmeiro, nombre bajo el cual fue la amada de don Torcuato.

Pero un director de circo, llegado de fuera de Castroforte, la rapta. Entonces, los miembros de La Tabla Redonda consideran al director de circo, por venir de fuera de Castroforte, como godo e interpretan el rapto como una agresión por parte del colectivo de los godos: “Y aquí se juntan los divergentes caminos, porque la perorata en cierto modo indignada y en cierto modo política de don Torcuato, puede resumirse en la frase [...]. ‘No podemos permitir que los godos nos roben nuestras hembras’” (172). La Tabla Redonda convierte el rapto de Lilaila en un conflicto político, que incumbe a todo Castroforte. Nuevamente, Coralina, como representante de lo femenino, resulta esencial para la identidad de la localidad.

Del mismo modo que en *La Ilíada* de Homero los argivos se unen para castigar el abuso de los troyanos en el plano de la épica, en *La saga/fuga* hacen lo mismo los miembros de La Tabla Redonda en relación a los godos en el plano de la comedia. La Tabla Redonda defiende una libertad sexual, simbolizada en el busto de Coralina, que los godos y sus mujeres, Las Gaviotas, rechazan⁴.

Como el Vate Barrantes es amante de Coralina, sufre terriblemente cuando se esculpe su busto ante los demás hombres: “Mucho he sufrido, pocas veces como en aquel instante en que lo que hasta entonces había considerado de mi uso y contemplación particulares, aunque sólo temporalmente, porque con Coralina no había que hacerse ilusiones de duración, quedó a la vista y arrancó a los presentes un ‘¡Oh!’ de entusiasmo, admiración y codicia” (668). Coralina es una mujer que incita el deseo de los hombres, pero ninguno puede llegar a su corazón: el Vate es amante de Coralina, pero no es el único. Ella no le ama, sino que quiere su compañía, aunque las razones quedan abiertas a la interpretación: “Coralina no amó jamás a nadie, ni se rindió a ninguna especie de encantos varoniles. Sencillamente, eran las siete menos cuarto, y Coralina llevaba ya media hora pensando que iba a pasar la tarde sola” (678). Se puede interpretar que ella busca el encuentro sexual o la compañía. En cualquier caso, Coralina como sujeto es inalcanzable a la comprensión de los hombres porque su identidad no se puede encerrar al deseo.

4. Las mujeres de Castroforte del Baralla se dividen en dos grupos: Las Gaviotas y Las Calientes. El narrador indica que Las Gaviotas están formadas por las mujeres de los godos: “con la Gobernadora a la cabeza; su número y vocerío se incrementaba con las Hijas de María, aunque no todas, y con alguna que otra fea de las nativas” (233). Respecto de Las Calientes sólo dice que son “las otras”, es decir, el resto. Castroforte está dividido entre nativos y nativas frente a godos y godas. De modo que Las Calientes se corresponden principalmente con las nativas y Las Gaviotas con las godas. Se dice que “alguna que otra fea de las nativas” forma parte de Las Gaviotas, pero no se especifica cuál. Estas excepciones no vuelven a ser mencionadas. Por lo que podemos asumir que, en la práctica, Las Calientes equivalen a las nativas y Las Gaviotas a las godas.

3. La identidad del deseo

En un trabajo anterior se observó cómo el deseo conforma a los personajes porque esperan algo en el ser deseado de lo que carecen y, lo que es más específico del arte literario, cómo ese deseo a veces se expresa de forma performativa. Una de las tramas de *La saga/fuga* se construye por los comentarios de distintos hombres acerca de Coralina y las pesquisas que hacen por encontrarla más allá de su propio mito. Señalan Becerra y Gil González que *La saga/fuga* “pone en solfa la misógina moral sexual imperante” (39). El Vate es un defensor del amor como experiencia mística, mientras que don Torcuato cree que las relaciones entre hombres y mujeres son solo sexo. El Vate y don Torcuato rivalizan entre sí por Coralina. Cuando don Torcuato se entera de que el Vate es el nuevo amante de Coralina le dice lo siguiente: “Pero que conste que si bien es cierto que jamás poseeré a Coralina Soto, lo es también que Lilaila Souto Colmeiro pasó por la cama de este” (Torrente Ballester *La saga/fuga* 677). El Vate ama a Coralina, mientras que don Torcuato solo está atraído por su cuerpo. El Vate se esfuerza por embellecer la imagen de Coralina, frente a las groserías de los otros personajes. Don Annibal le dice a don Torcuato que los pechos de Coralina son como: “dos quesos de los que las aldeanas traen al mercado y colocan bien visibles encima de dos berzas: símil horripilante que me obligó a imaginar aquella noche, y susurrar al oído de Coralina, las más desafortunadas metáforas en que se combinasen lo blanco con lo verde” (668).

Don Annibal y don Torcuato tratan a Coralina como si fuera solo un cuerpo, mientras que el Vate, que es poeta, emplea metáforas literarias para idealizar su belleza. Al Vate también le gusta el cuerpo de Coralina, pero para él su belleza física refleja su hermosura espiritual, pues esta evoca en el poeta una imagen trascendente. Coralina es un personaje sugerente y misterioso.

No pretendemos llegar a una visión cerrada acerca de lo mítico en Coralina. En un trabajo anterior abordamos algunos de estos aspectos, pero esta temática podría permitir en el futuro un estudio más sistemático de todo su recorrido en la novela. Según Carmelo Urza, la hermosa bailarina funciona como representación de su lugar de origen: “Es también la musa gallega, la inspiración del poeta o historiador gallego que encarna la esencia de la deseada Galicia” (258). Independientemente de que la mirada sea más idealizada o más carnal, los hombres la emplean para sus propios fines, pero lo que resulta verdaderamente hermoso en el texto literario es que son ellos los que quedan atrapados por ella, porque ella, como heroína, hace un viaje que la vuelve inalcanzable. En los términos de la teoría identitaria de Paul Ricoeur, podemos decir que Coralina ejerce con gran intensidad el papel de “ipseidad”, o de otredad que mueve a los personajes a crear una relación con ella que tiene más de ficción que de realidad (Sevilla-Vallejo “La lectura” 244).

Como señala Paz De Laorden de la Macorra, la discusión acerca del “sentimiento sacro del erotismo” es uno de los temas de *La saga/fuga* (97). Podemos entender que la mitificación de Coralina lleva su identidad a un plano arquetípico ambivalente (Jung 47) en tres momentos específicos. El primero lo acabamos de tratar: la oposición entre la visión materialista de don Torcuato frente al espiritualismo del Vate. El segundo es la comparación de las concepciones de erotismo que tienen Coralina Soto y Lilaila Obispada y el tercero es la relación que se establece entre Coralina Soto, Lilaila Aguiar y Santa Lilaila.

La presencia de Coralina no sólo influye en los demás personajes, sino que determina la trama. El Vate, por ejemplo, es amante tanto de Coralina como de Ifigenia, la

mujer de Annibal. Cuando este va a ver a Coralina se topa con Ifigenia, quien le revela que Coralina le engaña y, en vista de que el Vate prefiere a Coralina, le dispara. Esto sucede poco antes de que el Comandante López Bendaña llegue con el ejército que tomará Castroforte. Los miembros de La Tabla Redonda se dan cuenta de que no pueden oponer resistencia militar, sin embargo, el Vate, más herido por desamor que por la bala, decide hacer un disparo simbólico contra las fuerzas ocupantes. La presencia de Coralina decide el destino de los personajes, como veremos más adelante.

Coralina genera escándalo, tanto por sí misma como por el busto que se conserva de ella. Las mujeres de los godos, Las Gaviotas, consideran que el busto de Coralina es pecaminoso: “ya que los pechos desnudos de la bailarina se le antojaban pornográficos a mucha gente pudibunda, y ya era sabido que al comienzo del asunto se había sufrido un ataque colectivo de castidad” (Torrente Ballester *La saga/fuga* 141). Muchos años después de muerta, Coralina, a través de su busto, sigue despertando fantasías en los hombres. Por ejemplo, José Bastida tiene una ensoñación diurna en la que ve cómo unas personas están celebrando un rito erótico ante el busto: “al entrar en su cuarto, lo halló lleno de negros y de negras que celebraban una macumba ante el busto de Coralina Soto, alumbrado de velas y adornado de flores. Para llegar a su catre tuvo que abrirse paso entre culos enormes, que lo aplastaban” (560). Esta escena tiene una resonancia a *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, que necesitaría un estudio específico; baste decir que en *La saga/fuga* contrasta el puritanismo de Castroforte, con la vida liberal que lleva la bailarina.

Ciertas mujeres de las obras de Torrente Ballester son seductoras, pero, además, tienen un rasgo particular: la bizquera. El pezón derecho de Coralina está desviado: “¿Se ha dado cuenta, Baliño, de que el pezón derecho mira hacia fuera, como si quisiera escabullirse?” (669). Además, es bizca de ojos: “no sé si dije que, a Coralina Soto, se le desviaba un poco el izquierdo cuando se ponía cachonda, si bien es verdad que al mismo tiempo se le transfiguraba la mirada, se le hacía honda y oscura hasta dar miedo” (671). La posición del pezón derecho indica la manera que tiene Coralina de comportarse con los hombres, como si quisiera escabullirse y, de modo paralelo, Coralina ama a muchos hombres, pero no se queda con ninguno. El Vate quiere soñar “con ese pezón disconforme que parece apuntar al otro amante, al que espera detrás de la cortina” (296). El cuerpo expresa de modo performativo la identidad en la que la *ipseidad* tiene mucha más presencia que la mismidad. Coralina está constantemente en movimiento y arrastra consigo a sus amantes, nunca se queda en un punto para que podamos conocer quién es en realidad. El Vate la ama, pero sabe que para ella no es el primer amor ni será el último.

Si bien los pechos de Coralina siempre son bizcos, sus ojos no. Desde el comienzo de la novela, se repite que Coralina es bizca de pechos, lo que aparentemente “rebajaría” la belleza del personaje. En algunos momentos es percibida como la mujer más deseable posible, mientras que, en otros, es percibida como una mujer normal. Tiene algunos defectos e incluso, cuando se le aparece a José Bastida desde el más allá, ha perdido todo su atractivo: “Coralina Soto, gordita, redondita, se había hinchado en todas direcciones y, aun siendo espíritu, se movía con dificultad y respiraba con muestras manifiestas de disnea” (749). Coralina es la mayor parte de las veces vista como muy atractiva, como un mito erótico, si bien es sometida a desmitificaciones. Juan Felipe Villar señala que Torrente Ballester, en una ponencia del Ciclo Literario de Zaragoza, se refiere a su obra como desmitificadora: “como una forma de inversión de los valores trascendentales del texto y de los personajes que le sirven como modelo” (42).

El lector no sabe hasta bien avanzada la novela que, a veces, Coralina se pone bizca de ojos. Esto la une con otros personajes torrentinos. La bizquera rebaja la belleza de los personajes que la ostentan, pero aparece vinculada con el deseo amoroso. Por otro lado, Ifigenia, que también es bizca, es el amante del Vate. No se dan muchos detalles sobre el aspecto físico ni de Coralina ni de Ifigenia, pero se insiste en que son bizcas. “Esto de la bizquera parece que me persigue, casi diría que es una especie de leitmotiv que reaparece cuando menos lo espero: sabido es que al busto de Coralina se le había caído la pintura de un ojo, y que esa asimetría confería un encanto turbador a su mirada” (667). La bizquera desmitifica un elemento esencial de la identidad construida hasta el momento.

A Ifigenia le llaman “la chosca” por su bizquera. Otro personaje bizco de *La saga/fuga*, esta vez masculino, es Abelardo. Él es bizco, mientras que su amante, Heloísa, es muy hermosa. Como les ocurre a Coralina y a Ifigenia respecto del Vate, el ojo bizco de Abelardo juega un papel importante en la relación erótica con Heloísa. El amor entre ambos llega a través del cruce de miradas: “como que se estaban mirando a los ojos, absolutamente absortos, y el virojo de Abelardo hacía esfuerzos visibles por mantenerse simétrico en relación con el eje corporal de Heloísa” (667). La bizquera no impide su relación amorosa con Heloísa: “También hacia la derecha miraba el ojo diestro de Abelardo, pero el ángulo de su desviación era, si cabe, mayor que el del pezón de Coralina” (669). Torrente Ballester plantea relaciones amorosas en las que en algunos casos tiene lugar la idealización del físico del ser amado, pero en otros el amor convive con el defecto.

La figura de la mujer bizca reaparece en *Farruco, el desventurado*. El protagonista se siente atraído por una mujer que, igual que Coralina, es hermosa y bizca: “Berta tenía el pelo rubio y muy plantada facha, y era hija de un suboficial de la Benemérita con cuartel en La Graña. ¡Lástima de aquel ojo siniestro, que a las veces se le escapaba y la afeaba un poco!” (Torrente Ballester “Farruco” 66). Podemos comprobar como deseo amoroso y bizquera aparecen unidos repetidas veces en una tensión entre la imagen de la belleza fecunda y los defectos que rebajan al plano de lo cómico. En las relaciones amorosas en que están presentes estos dos elementos hay un choque entre la idealización del ser amado y la percepción de ciertos defectos físicos. En *La saga/fuga* no hay personajes totalmente ideales, incluso la hermosa Coralina Soto, que atrae a todos los hombres, tiene sus defectos.

Coralina regresa a Castroforte de su viaje después de muchos años. Se ha cambiado de nombre, pero sus amantes la identifican por una marca que tiene:

Coralina Soto fue identificada como Lilaila Souto Colmeiro a causa precisamente de siete lunares rubios, ordenados de mayor a menor y simétricos a la raja del culo, que ostentaba en la nalga izquierda, y todo el mundo comprendió, en aquella ocasión, que semejantes lunares se relacionaban necesariamente con la conjunción de astros pronosticada para muy pronto, pronosticada para el día de la muerte de Barrantes. (Torrente Ballester *La saga/fuga* 518)

Sobre los personajes que ostentan las siglas J. B. pesa una profecía: cada vez que se alinean los planetas, muere un J. B. Coralina tiene una marca en su cuerpo que representa la profecía, lo cual la convierte en parte de esta trágica profecía. Sin embargo, no es consciente del mensaje que lleva inscrito en su cuerpo y no pretende revelar el destino. Este destino, que es en parte trágico, tiene también una faceta humorística, pues Corali-

na tiene siete lunares alineados en una de sus nalgas, que representan los planetas. Con esto, Torrente Ballester plantea un curioso contraste: los lunares son una señal trascendental para el devenir de la historia, pero aparecen en la anatomía íntima de una bailarina y son descritos de un modo vulgar. La dramática revelación que contienen los lunares está unida a un erotismo grosero. Los lunares están en la hermosa anatomía de Coralina, pero se describe su disposición con un lenguaje directo y vulgar, que resta erotismo a la imagen: “la raja del culo”.

El narrador se da cuenta de que el destino ha encontrado un extraño lugar para expresarse, pero justifica la elección: “el Destino nunca actúa a traición [...] en el caso discutible de que el anca de Coralina lo fuese, y no un fragmento curvo y rosado de la Creación que, como cualquiera otra criatura, cantaba secretamente la gloria de su Creador” (677-78). El narrador valora que la nalga de una criatura del Creador es tan buen sitio como otro cualquiera para que exprese sus designios. El destino de los J. B. responde a una decisión divina, mientras que los personajes no saben si Coralina Soto es una mensajera de la divinidad o una diosa. Torrente Ballester plantea un juego complejo en donde Coralina es, según la moral cristiana que impera en Castroforte, una pecadora, pero no para los miembros de La Tabla Redonda, ante los que representa la libertad sexual que ellos tratan de traer a la ciudad. El narrador sugiere que el Creador ha escogido el cuerpo de Coralina para escribir el destino de los J. B.; luego, los lunares son una marca divina, pero aparecen descritos de un modo vulgar.

Es difícil determinar la identidad de Coralina porque hay varias versiones en relación a su viaje y su esplendor. Al principio se dice que Lilaila Souto nació en Galicia, fue violada y más tarde raptada por un director de circo. La documentación de José Bastida da lugar a dos versiones de la biografía de Lilaila. Ambas coinciden en el origen gallego, la violación y el rapto. En la versión B, los lunares de Lilaila refuerzan su atractivo y hacen que don Torcuato la idealice:

don Torcuato se creyó autorizado a imaginarla como criatura excepcional, no sólo por los atractivos que ofrecía a los cinco sentidos— ni uno menos—, sino por la sospecha que le vino de que en aquella muchacha pudiera haber encarnado, graciosa y milagrosamente, alguna de las Diosas fertilizantes que la Cosmoteogonía [...] *Coneiras* le había confiado, singularmente la existencia de un lunar moreno, rodeado de siete lunares rubios en la parte más eminente del anca izquierda de Lilaila. «¿Un lunar rodeado de siete, dices?» «¡Como lo oye, don Torcuato, y es para volverse loco! » [...] persona así marcada tenía a todos los astros de su parte, y que del lugar de la señal se colegían indubitablemente deleitables triunfos en menesteres venéreos y en ejercicios similares... (169-70).

Lilaila tiene tal erotismo que don Torcuato cree que es una diosa. De este modo, el rapto se convierte en el primer de muchos viajes de la heroína que la elevan a la categoría mítica de la máxima expresión de la fertilidad. No sólo es bella, sino que está tocada por algo divino. Los lunares indican tanto que Lilaila es una persona especial como que es capaz de proporcionar elevado placer sexual, manifestando la unión entre lo erótico y lo divino. Coralina no trata de salvar a los varones, como hacen las otras heroínas torrentinas, aunque parece sugerirse que la libertad sexual que ella representa efectivamente los salva. Con todo, la imagen de Coralina Soto es muy ambivalente: por una parte, sus

lunares presagian la muerte de los J. B; y, por otra, Coralina representa una sexualidad que libera a los habitantes de Castroforte del Baralla de la moral que les oprime. Sólo les está permitida una sexualidad con fines reproductivos carente de todo erotismo, sin espacio para el deseo, mientras que Coralina Soto despierta sus fantasías.

La bailarina ocupa un papel trascendental en la obra, pues en su cuerpo está inscrita la muerte de los J. B., el *thanatos*, aunque, por otra, es objeto de deseos amorosos, es decir, encarna el *eros*. En torno a Coralina se juegan aspectos decisivos de las vidas de los otros personajes. El Vate Barrantes encuentra en ella a su mujer ideal, pero muere de acuerdo al presagio inscrito en su cuerpo y, también, producto de los celos que inspira en Ifigenia la relación que ambos mantienen. Sin embargo, al mismo tiempo la belleza y el erotismo de Coralina tienen algo de vulgar y cómico: “Sí, ya sé a qué se refiere: a una serie de siete lunares rubios, de mayor a menor, el primero de ellos grueso y con cinco pelillos, los otros seis desiertos y al parecer sin relieve” (676).

Resulta divertida la fascinación que sienten los varones por los lunares, uno de los cuales tiene “pelillos”. No parece una imagen erótica, pero despierta las fantasías tanto de aquellos varones que los han visto como de aquellos a quienes les han contado de su existencia. Es una gran broma del autor el que haga objeto de tan elevado deseo a una mujer que tiene ciertas características que no pertenecen a los cánones de belleza tradicionales (es bizca y tiene “pelillos” en una nalga). Los personajes sólo son sensibles a los aspectos eróticos de Coralina, que alcanzan cotas tan altas que la convierten en un mito erótico, mientras que el lector se da cuenta que Coralina también tiene defectos. El contraste entre la idealización con que perciben los personajes a Coralina y la imagen real de ésta produce un efecto cómico, pues el lector observa a los personajes enloquecerse de amor por una mujer cuya belleza es ambigua.

Bien avanzada la novela, llega a Castroforte el profesor Bendaña para dar una versión desmitificadora de quién fue Coralina Soto. Según lo que está escrito en sus memorias, nunca se llamó Lilaila Souto y no nació ni estuvo en Galicia; en su lugar, desde el comienzo se llamó Coralina Soto y nació en Andalucía. Allí aprendió flamenco y fue una mujer vulgar, pero que cuando bailaba se volvía única: “cuando Coralina bailaba o cantaba hondo, se transformaba como si un dios se apoderase de su sangre [...] he conocido bailarinas flamencas en las que se repite el fenómeno: mujeres vulgares, incluso despreciables, que, al bailar, se transforman en diosas” (535-36). Andalucía aparece como un lugar donde las mujeres pueden aprender a ser sensuales a través del baile, mientras que esto no es posible en Galicia. Así, Coralina “es” según la versión representante de distintas identidades colectivas.

Más adelante, Barallobre rebate las afirmaciones del profesor Bendaña. Según él, las memorias fueron escritas por un hombre que falseó los datos para hacer más atractiva la figura de Coralina: “Gunderiz de Castroforte no figura en ningún mapa. Cádiz, en cambio, despierta ecos sensuales en la imaginación más pobre” (557). Según esta versión, Coralina sí habría nacido en Galicia, pero su biógrafo fingió que fue en Cádiz, ciudad que en el imaginario colectivo es representada como sensual, para acrecentar el mito erótico. El sur de España y el flamenco tienen un valor erótico en las obras de Torrente Ballester, característica notoria en *Yo no soy yo*, *evidentemente*, cuando María Elena se describe como una mujer sin instrucción, pero que cuando baila fascina: “El caso de María Elena era distinto: su paz profunda, sus caderas en éxtasis, horadaban el alma, cerrada entonces al remordimiento y al espanto” (Torrente Ballester *Yo no soy yo* 76). Tanto Coralina como María Elena se mueven de un modo emocional: Coralina ama a los hombres sin más, sin buscar razones, mientras que Ma-

ría Elena siente el baile como una “cosa tan natural como la vida” (71), tampoco le busca explicaciones.

Los hombres de *La saga/fuga* y de *Yo no soy yo* buscan razones para los fenómenos de la vida, mientras que las mujeres simplemente experimentan la vida. Tanto Coralina como María Elena son eróticas porque invitan a vivir a los otros personajes, es decir, están por encima del racionalismo estéril de los varones. El Vate Barrantes está empeñado en demostrarle a su amada que ella es Coralina Soto y que es diferente de Lilaila Souto, pero eso a ella le da igual. No merece la pena que se atormente con reflexiones, cuando pueden disfrutar de estar juntos: “«¡Chico, chico, calla, calla! ¿Qué más dará, si Coralina y Lilaila son la misma persona?» [...] Coralina se había vestido una bata rosa, llena de encajes y volantes [...] «¡Ven, rico mío, ven! »” (Torrente Ballester *La saga/fuga* 679-80).

La saga/fuga realiza un recorrido por toda la historia de Castroforte del Baralla. A lo largo de ésta se suceden una serie de mujeres vinculadas entre sí por el nombre: “En *La saga/fuga* de J. B., el fértil personaje-símbolo Lilaila es siempre amado y protegido por los respectivos Jota Be, siempre negado por la Iglesia y por las fuerzas armadas del centralismo” (Urza 254). Es decir, Lilaila funciona como un símbolo. El narrador cuenta simultáneamente las peregrinaciones a la Colegiata de tres mujeres que vivieron en tiempos diferentes: Santa Lilaila, Coralina Soto (o Lilaila Souto) y Lilaila Aguiar. En las tres subidas hay referencias al cuerpo. La primera cronológicamente es la de Santa Lilaila que, cuando aparece muerta en la costa, los castrofortinos la adoptan como santa y suben sus restos en calidad de Santo Cuerpo. Lilaila Aguiar sube descalza para celebrar que su amor, el profesor Bendaña, ha regresado de Estados Unidos, tras muchos años de exilio. Por su parte, Coralina Soto sube calzada como penitencia por sus pecados. Pero, de camino se encuentra con pordioseros, a los que primero les da dinero y joyas y, cuando se terminan, les va entregando sus prendas hasta quedarse desnuda. Las acciones de Coralina se caracterizan por ser siempre eróticas. Mientras que respecto de Lilaila Aguiar se nos cuenta su sufrimiento para ascender descalza, la subida de Coralina Soto se caracteriza porque se va despojando de todo lo que lleva. Además, ésta recuerda sus aventuras amorosas. Por ejemplo, antes de entregarle a los pordioseros unas esmeraldas, recuerda cómo las ganó con favores sexuales: “La primera esmeralda se la entregó allí mismo aquel muchacho fogoso, después de haberla apechugado contra la pared” (484). Las tres mujeres llamadas Lilaila “se funden en un solo caminar, en un acto único a pesar de los años que las separan [...] las tres mujeres se convierten en una sola mujer que sube por el mismo camino” (De Laorden de la Macorra 105).

Buena parte del conflicto entre godos y nativos pasa por el choque entre el puritanismo de los primeros frente a la vida liberal que llevan los segundos. En este marco dramático, Lilaila Aguiar representa la virtud y Coralina Soto el pecado. Lilaila Aguiar se mantiene fiel a su novio; mientras que Coralina necesita mantener relaciones sexuales con un hombre cada tarde. Ambas suben hasta la Colegiata en peregrinación, pero mientras que en el caso de Lilaila Aguiar se pone énfasis en la penitencia, en el caso de Coralina la penitencia está cargada de sexualidad. Se trata de una sexualidad no erótica, sino desagradable y violenta. Ella, con sus prendas, cubre las deformidades de los pordioseros que la persiguen, uno de los cuales pretende violarla. Se repite la situación que da origen al personaje de Coralina, cuando todavía se llamaba Lilaila Souto, una violación, que, en este caso, es frustrada.

De similar manera, los destinos de los hombres con las siglas J. B. están también unidos. Una noche, José Bastida se acuesta y tiene la experiencia de ir pasando por los

cuerpos de los J. B., como si todos los J. B. fueran el mismo hombre. Todos ellos tienen una serie de experiencias en común, entre ellas amar a una Lilaila:

Como Obispo de la Sede tudense, aquella mujer fue mi esposa. Como Vate Barrantes, Coralina fue mi amante. Estudiante en París, fui confidente del filósofo Abelardo, y, a través de sus palabras, llegué a conocer la intimidad espiritual de Heloísa. Llamado a remediar los desperfectos del Cuerpo Santo, ayudé en cierto trance a la viuda de Barallobre. Llegado a defender Castroforte de los enemigos de Napoleón, fui testigo de la pasión inesperada de Lilaila Barallobre, por mi ayudante, el Lieutenant de la Rochefoucauld. Mías o ajenas, son cinco historias de amor que pueden parecer la misma al observador limitado por sus prejuicios, a esos cuyos principios les impiden comprender que cada vez que las miradas de un hombre y de una mujer se encuentran, cada vez que se inician los trámites sabidos que acaban en la cama, por debajo de las semejanzas, de las coincidencias y de las identidades, lo que acontece es una historia de amor irreplicable y única. (672-73)

Coralina Soto es para los habitantes de Castroforte del Baralla un mito erótico, que no solo lleva a que los hombres desplieguen su identidad en la práctica, es decir, que expresen quiénes son por acciones; sino, también, a la misma identidad del colectivo de Castroforte, que se caracteriza por la tensión entre la moralidad y el deseo. Tanto los personajes que se ocupan de mitificar a Coralina, como son el Vate Barrantes con sus versos, Jacinto Barallobre con su discurso como Vate y don Torcuato al tenerla por una diosa, como quienes tratan de desmitificarla, como el profesor Bendaña con el estudio que ha hecho sobre la biografía de la bailarina, contribuyen a enriquecer la imagen de Coralina.

Despierta las fantasías de los castrofortinos y está descrita desde tantos ángulos, unos mitificadores y otros desmitificadores, que es posible imaginarla de muy diferentes modos. Sin embargo, tal como señaló Carmen Becerra, nunca es ridiculizada; la identidad del personaje femenino puede aparecer amenazada por la manipulación masculina, pero se sobrepone a esta y es mucho más noble porque le otorga el papel “de que prevalezca la firmeza frente a la indecisión, el de que perdure la realidad al lado de lo fantástico, el de la defensa de determinados principios al estar dotada de una gran comprensión para lo humano” (Becerra 20). Su capacidad de evocar fantasías parece limitada a su atractivo, cuando, en realidad, los personajes masculinos son los que aparecen parodiados frente a Coralina, quien es capaz de entender las limitaciones desde las que se relacionan con ella.

4. Conclusiones

Como ya hemos planteado en otras ocasiones, queda abierto al lector decidir si Coralina Soto es o no es realmente un mito erótico (Sevilla-Vallejo “Coralina” 435). En cualquier caso, resulta interesante como ejemplo de las heroínas torrentinas, porque sabemos muy poco de su mismidad o de lo que realmente siente, piensa y motiva su conducta, sino que más bien se presenta como un factor de *ipseidad*, desde lo otro que no es alcanzable. Como heroína, manifiesta tanto un viaje físico en el que desaparece por un tiempo de Castroforte del Baralla, como un viaje interior por el que los hombres no pueden retenerla. En ese proceso se da una alternancia entre la mitificación en la que se muestra su

excepcional belleza –más apoyada en el deseo que en el propio físico del personaje–, que la llevan por momentos a equipararse con una divinidad de la fecundidad y del deleite, y la desmitificación, por la que se reduce a ser una mujer normal o incluso vulgar, con lo que se deja al descubierto la ilusión que genera Coralina, muy próxima a la que provoca Dulcinea en el Quijote de Cervantes.

La identidad ambivalente de Coralina inicia muchos de los sucesos de *La saga/fuga* (la fundación y refundación de La Tabla Redonda, los amores de Coralina en Castroforte y por toda Europa y la muerte de los J. B.) que dan lugar también a la identidad colectiva de la localidad. Por todo, la identidad de esta heroína está en la misma ambigüedad de sus características que son lo que permiten que provoque una fascinación que va mucho más allá de su apariencia física, porque reside más bien en la capacidad para suscitar la imaginación de quienes la rodean. 📖

Obras citadas

- Blackwell, Frieda Hilda. *The Game of Literature. Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros hispanófila, 1985.
- Becerra, Carmen. “La mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”. *Con Torrente en Ferrol: un poco después*. Coord. Fernández Roca, José Ángel y José Antonio Ponte Far. La Coruña: Universidade da Coruña, 2001. 15-26.
- Becerra, Carmen y Antonio Gil González. “Introducción biográfica y crítica”. Torrente Ballester, Gonzalo. *La saga/fuga de J. B.* Madrid: Castalia, 2010.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Estados Unidos: Princeton, 1968.
- De Laorden de la Macorra, Paz. *Los personajes femeninos en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Esteve Maciá, Susana. *La fantasía como juego en “La saga/fuga de J. B.”*. Alicante: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1994.
- Giménez, Alicia. *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1984.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- Menéndez, Isabel. “Alianzas conceptuales entre patriarcado y postfeminismo: a propósito del capital erótico”. *Clepsydra. Revista internacional de estudios de género y teoría feminista* 13 (2014): 45-64.
- Sevilla-Vallejo, Santiago. “El diálogo deseante en *La señorita Cora* de Julio Cortázar”. *Congreso Internacional “El español y sus culturas”*. Trujillo, Fundación Pizarro/CSIC, España, 2010.

- "Coralina Soto, la bella bizca. ¿El mito erótico de *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester?". *El erotismo en la modernidad*. Ed. Clemente, Ángel y Javier Rivero. Madrid: CERSA, 2012. 427-40.
- "La lectura viva. Criterios psicológicos y didácticos para fomentar el descubrimiento en los textos". *Investigación e innovación en educación literaria*. Ed. de Vicente-Yagüe, María Isabel y Elena Jiménez Pérez. Madrid: Síntesis, 2019. 241-50.
- "Identidades sincréticas en la novela *Entre dos oscuridades* de Carmen Kurtz". *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 2,2 (2020): 161-76.
- Sevilla-Vallejo, Santiago y Jesús Guzmán-Mora. "El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz". Siglo XXI. *Literatura y culturas españolas* 17 (2019): 107-24.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Yo no soy yo, evidentemente*. Barcelona: Plaza y Janes, 1987.
- "Farruco, el desventurado". *Las sombras recobradas*. Barcelona: Planeta, 1989.
- *La saga/fuga de J. B.* Madrid: Castalia, 2010.
- Urza, Carmelo. *Historia, mito y metáfora en "La saga/fuga de J. B."*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1981.
- Villar Dégano, Juan Felipe. "El mito y sus proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente Ballester". *Gonzalo Torrente Ballester*. Dir. José Paulino Ayuso y Carmen Becerra. Madrid: Editorial complutense, 2001.

Nostalgia por la patria en versos. Alemania. Cuento de invierno de Heinrich Heine

CARLOS NAVARRO FUENTES*
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ

Resumen: El objetivo central de este trabajo es ofrecer un análisis meticuloso sobre la obra decimonónica del escritor alemán Heinrich Heine, intitulada *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Alemania. Un cuento de invierno). Lo anterior, enfocándonos en el contexto cultural, político y social de su amada patria germana, donde la censura y la persecución eran el pan de cada día, obligándole a exiliarse en París, desde donde escribirá los versos que conforman este clásico de la literatura universal, en un tono irónico, sarcástico y crítico, por un lado, y melancólico, nostálgico y doliente, propios de quien se ve obligado a abandonar su tierra natal, por otro. Como objetivo secundario, el texto ofrece un panorama general sobre lo que fue el movimiento literario *Junges Deutschland* (Joven Alemania), desde el cual un grupo de jóvenes intentó renovar y recuperar la identidad de la comunidad alemana frente al individualismo apátrida que significó el Romanticismo, aunado al sentido desencanto que implicaron las promesas incumplidas de la Revolución Francesa, Napoleón y la Ilustración. Procederemos a estudiar esta obra poética de Heine, parte por parte y de principio a fin, viajando entre las lúcidas imágenes que el mismo autor generosamente nos comparte en su poema dramático-satírico.

Palabras clave: Heinrich Heine, Alemania, exilio, literatura de viaje.

Nostalgia por la patria en versos. Germany. A Winter's Tale by Heinrich Heine.

Abstract: The main objective of this work is to offer a meticulous analysis of the nineteenth-century work of the German writer Heinrich Heine, entitled *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Germany. A Winter's Tale), by focusing on the cultural, political, and social context of his beloved German homeland, where censorship and persecution were daily occurrences, forcing him to exile to Paris, from where would write the verses that make up this classic of universal literature, in an ironic, sarcastic and critical tone, on the one hand, and melancholic, nostalgic and suffering, typical of whom he is forced to leave his native land, on the other. As a secondary objective, the text provides a general overview of what was the literary movement *Junges Deutschland* (Young Germany), from which a group of young people tried to renew and recover the identity of the German community in the face of stateless individualism promoted by Romanticism. We will proceed to study this poetic work from beginning to end, traveling through the images the same author generously shares with us in his dramatic-satirical poem.

Keywords: Heinrich Heine, Germany, exile, travel literature.

* **Carlos Alberto Navarro Fuentes.** Posdoctorado en Estudios Sociales, Maestro y Doctor en Teoría Crítica (Filosofía), Maestro y Doctor en Humanidades (Ética). Licenciatura en Lengua y Literatura Alemanas (pasante), UNAM. Correo electrónico: betoballack@yahoo.com.mx



Fecha de recepción: 23 de diciembre, 2022.

Fecha de aceptación: 3 de mayo 2022.

“Yo soy un poeta germano, y, me conocen bien; citando los nombres más grandes, al mío se cita también. Son parte también de la patria mi mal, mi vergüenza y pesar; nombrando el dolor de Alemania, al mío lo habrán de nombrar”.

Heinrich Heine

1. Introducción

Deutschland. Ein Wintermärchen (Alemania. Cuento de invierno, 1844), es un poema épico-satírico del escritor judío-alemán Heinrich Heine (1797 Düsseldorf – 1856 París), en el cual describe imágenes y pensamientos del viaje que realizó de París a Hamburgo en el invierno de 1843. El título alude sin duda a la obra –que le antecede– de Shakespeare *Winter's Tale* (1623), semejante a su poema “Atta Troll: Ein Sommernachtstraum” (“Atta Troll: Sueño de una noche de verano”), escrito entre 1841 y 1846. *Deutschland. Ein Wintermärchen* se trata de un breve poema satírico compuesto por Heine en veintisiete capítulos con un complemento y un prefacio en prosa en el que el autor alemán expone los orígenes de la obra, compuesta en 1841 y publicada en partes en el *Elegante Zeitung* y en compendio en 1847, como respuesta a las acusaciones de inmoralidad, jacobinismo y carencia de sentimientos. Heine polemizó con sus detractores durante años, desde su destierro parisino hasta desahogarse en este poema, aislándose temporalmente en una creativa y fría soledad lejos de casa en París. Consideraba que los gobernantes debían fungir como pilares en la búsqueda de la emancipación de los pueblos oprimidos y en hacer posible la fraternidad humana. No es casualidad que haya colaborado con Karl Marx en *Die neuerheinische Zeitung* (*El nuevo diario renano*).

La primera edición es de 1844, la cual fue censurada de inmediato en prácticamente todo el territorio germano, dándole –como suele suceder– un creciente interés y fama a la obra y a su autor. Ya desde 1830 y durante la Restauración (*Metternich*) en Alemania, la censura alcanzaba todos los rincones, por lo que un año más tarde Heine decide emigrar y exiliarse en Francia. En 1835, por un decreto, la Convención Federal Alemana prohibió sus obras y las del llamado movimiento literario conocido como *Junges Deutschland* (Joven Alemania). Las autoridades basaron dicha prohibición en el hecho de que, según ellos, los “Alemanes Jóvenes” atacaban la religión cristiana de la manera más imprudente, degradando las condiciones existentes e intentando con sus obras destruir toda disciplina y moralidad, haciendo estas, además, accesibles a toda clase de lectores. Y no estaba la censura y persecución equivocada del todo, puesto que el movimiento produjo poetas, pensadores y periodistas en su mayoría contrarios a la introspección y particularismo del Romanticismo, el cual era visto como apolítico, “principio epocal” contrario al activismo que la floreciente inteligencia alemana requería –Hegel, influyente, admirado y profesor con gran cantidad de adeptos, incluido.

La “Joven Alemania” consistió en un grupo libre de escritores alemanes a cuya existencia como movimiento literario, se les puede agrupar entre aproximadamente 1830 y no después de 1850. Este estuvo conformado por jóvenes como Heinrich Heine, Ludolf Wienbarg, Ludwig Böme, Karl Gutzkow y Georg Büchner, principalmente, aunque podrían incluirse a otros como Willibald Alexis, Adolf Glassbrenner y a Gustav Kühne, quienes consideraban a la literatura más que como un fin en sí misma, un artefacto ideológico al servicio de intereses políticos y sociales. Se vivían tiempos de agitación, insurgencia y la amenaza constante de revuelta y revolución en gran parte

de Europa, Alemania incluida, preocupaba a la población.

A la “Joven Alemania” –imitación del movimiento de inspiración europea para Italia por Mazzini y similar al de Irlanda, también– se le consideraba peligrosa por su visión progresista. Como ejemplo de lo anterior tenemos que, en virtud de la política de asistencia obligatoria a la escuela de las décadas anteriores en los diversos estados alemanes, el alfabetismo público implicó que se tuviera como resultado “un exceso de hombres cultos” que, el imperio no estaba dispuesto ni en posibilidades de aceptar ni de subsumir respectivamente para finales de la década de los años 20 y principios de los 30, surgiendo así las llamadas “profesiones libres” en paralelo con el *boom* de los diarios y periódicos. La prensa y la opinión pública se deleitaban y disputaban las notas y discursos que pululaban en los bares, cafés, universidades, burdeles y otros lugares donde los literatos mantenían fecunda y asidua presencia.

Las guerras de independencia y de liberación en América y otros lugares en el mundo durante el siglo XIX despertaron los ánimos e intereses de estos creadores artísticos por incrementar sus propias libertades de todo tipo y en todas las esferas sociales. Luego del alzamiento que ocurrió en 1813 en Alemania, Goethe, particularmente interesado en la naturaleza y el mundo como uno solo y sin fronteras, vio en la literatura el puente por el cual la humanidad entera debían cruzar y movilizarse más allá de las fronteras nacionales que venían remarcándose cada vez de mayor manera por aquellos días. Esta perspectiva influyó de manera importante en la reevaluación del pasado inmediato, tanto respecto al medioevo europeo como oriental.

Goethe, por ejemplo, se interesó por el poeta persa Hafis (1300-1389), influencia significativa sin duda para que el literato alemán escribiese sus poemas *Westöstlicher Divan* (*Diván occidental-oriental*, 1819), en los que los diversos cursos de la muerte, las resurrecciones y lo supratemporal tienen una presencia importante, además de alejarse de lo meramente mundano y contingente, abriéndole paso, de esta manera, a autores como el mismo Heine y otros como Chamisso, Rückert, Platen, entre otros. La versión definitiva de *Wilhelm Meister Wanderjahre* (*Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister*, 1829), anticipa ya el advenimiento de su utópica “provincia pedagógica”, en el que la comunidad (*Gemeinschaft*) más que la sociedad (*Gesellschaft*) de individuos cobraría importancia, sobre todo en Alemania. Las masas buscan valores eternos que valgan en todo espacio y tiempo para el hombre colectivo activo y en movimiento, a diferencia del individuo que medita y al que le resulta suficiente la naturaleza.

El disgusto frente a los valores, principios y fines de la época condujo a quienes serían conocidos como los Románticos a buscar otros ideales y valores en Oriente, en el pasado clásico grecolatino, en la Edad Media y en las culturas exóticas lejanas. Lo popular es revaluado y el estudio del lenguaje y las lenguas se convierte en un tema para quienes investigaban científicamente los fundamentos de la poesía, como Novalis. El juego, la experimentación, la creación libre y el flujo lírico del pensamiento/lenguaje cobraron importancia, logrando así encontrar cierta calma temporal en la vida social, política y cultural, aunque no por mucho tiempo.

Va a ser en la figura de Heine donde van a catalizarse los afanes de la *Junges Deutschland*, siendo este su máximo representante y para muchos considerado el último de los Románticos alemanes. Judío converso y atraído por las doctrinas protestantes, siempre mostró un gran interés en la figura de Cristo, se sintió atraído por las ideas socialistas –tanto utópicas como científicas– y practicó la ironía magistral e inteligentemente, mostrando gran agudeza crítica. La entrada de Napoleón (Gólem-Libertador de los judíos) en Düsseldorf, su ciudad natal, lo marcó de por vida. Ni siquiera el nazismo pudo borrar sus

líneas y fragmentos, teniendo que presentarlo con la etiqueta “autor desconocido”, a pesar de haberse bautizado en 1827, año en que escribiría *Buch der Lieder* (*Libro de los cantares*), obra que lo elevaría como el más grande lírico de su generación y por supuesto, del movimiento literario –aunque su máxima altura como lírico la alcanzó hacia el final de su vida en *Romanzero* (1851). Estos “cantares” serían posteriormente ambientados por Robert Schumann en su *Dichterliebe*, en particular su *Die beiden Grenadiere* (*Dos granaderos*). Por su parte, Franz Schubert creó algunos poemas para la composición de una serie de canciones conocida como *Schwanengesang*.

En 1826, publicó su primer libro, titulado *Reisebilder* (*Cuadernos de viaje*), volviéndose de inmediato famoso. Prosa alusiva a sus años de juventud y en donde la naturaleza pervive en constante exaltación. Motivo, elementos y temática que continuaría en *Harzreise* (*Viaje por el Harz*) y en *Italienische Reise* (*Viaje por Italia*). Para fines de 1830, luego de participar en la Revolución de 1830 y exponer su defensa de los principios y derechos democráticos que Alemania requería, se ganó el destierro, desde donde siempre amó y criticó a ambos pueblos. De hecho, salvo dos viajes que realizó de manera clandestina a Alemania, no volvió a abandonar Francia.

A fines de 1843, Heine regresó a Alemania durante unas semanas para visitar a su madre y a su editor Julius Campe en Hamburgo. En este viaje de regreso tomó forma el primer borrador de *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Esta obra fue publicada en 1844 por Hoffmann y Campe en Hamburgo, en concordancia con las regulaciones de censura de los “Decretos de Carlsbad” de 1819, contando con la suerte de que los manuscritos –más de veinte folios– no cayeran bajo el escrutinio del censor, publicándose junto con otros poemas en un volumen llamado *Nuevos poemas*. Fue hasta el 4 de octubre de 1844 que el libro fue prohibido en Prusia. El 12 de diciembre de 1844, una orden de arresto contra Heine fue emitida por el rey Federico Guillermo IV. En los años siguientes, luego de que había pasado por ser publicada con acotaciones y supresiones, la obra fue censurada por completo. Incluso el mismo Heine se vio obligado a acortarla y reescribirla. Irónicamente, la censura de las obras de Heine, en particular *Alemania. Cuento de invierno*, sirvió como propaganda para hacer de esta una de las tantas razones de su rápido y creciente éxito. En 1846, cayó enfermo gravemente y desde 1848 permaneció postrado en cama –“tumba acolchonada” solía llamarle– hasta su muerte acaecida en una mañana fría invernal del 17 de febrero de 1857.

2. *Deutschland. Ein wintermärchen*

Heinrich Heine fue un maestro del estilo natural de las letras sobre el tema del amor. En sus obras abordó las preocupaciones políticas e ideológicas de su época desde una perspectiva crítica y aguda, a diferencia del lirismo, el naturalismo melancólico y los escenarios e imágenes idílicos que Schubert recreó. Este último moriría en 1828.

El ciclo de poemas de Wilhelm Müller versa sobre el amor perdido, mientras que, el ciclo de canciones de Schubert consiste en una obra imperecedera que incorpora una declaración trágica sobre el amor perdido, como parte inexpugnable de la condición humana. *Winterreise* de Heine, trata sobre el exilio del corazón humano y la invencible necesidad iterada de autorreconciliación. Por su parte, en *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Heine transfiere el tema al escenario político internacional europeo, motivado por supuesto, por su propio exilio en París, habiendo tenido que abandonar su corazón en tierras germánicas, lo cual lo lleva a padecer esa enfermedad tan alemana conocida como “*Heimatssehnsucht*”, o añoranza por la patria, y el dolor que le acompaña: “*Heimatsweh*”, o dolor por la patria.

Es así y como parte de su sintomatología, que Heine se propone preparar las puntas de sus flechas cargadas de sátira e ironía, tan inteligentes como dolientes del trágico tintero inagotable en el cual baña su pluma. El hecho de que la poesía de Heine se identifique de manera evidente con Schubert ocurre en diversos planos, algunos de ellos ya mencionados y relativos al amor, el dolor y la nostalgia, la naturaleza como fuente de inspiración y refugio, pero también se comunican al relacionar su arte con el sufrimiento existencial como efluvio de lamentos, lo cual lo lleva a transformar el lamento de Müller en un lamento por Alemania, como Sócrates lo hizo por su amada y decadente Atenas. En el Prólogo, fechado el 17 de septiembre de 1844, leemos:

EL POEMA QUE SIGUE lo escribí en el mes de este año en París, y el aire libre de aquel lugar penetró en alguna estrofa con mayor agudeza de la que yo propiamente deseaba. No dejé de suavizar al momento y de eliminar cuanto pareciera incompatible con el clima alemán, pero ello no impidió que, cuando envié el manuscrito en el mes de marzo a mi editor de Hamburgo, aun se me plantearan numerosas consideraciones y objeciones [...] Con esta misión y dominio universal de Alemania sueño a menudo cuando paseo bajo los robles. Éste es *mi* patriotismo [...] Una palabra más. El Cuento de invierno constituye la última parte de los *Nuevos poemas* que están a punto de aparecer en este momento [...] Para poder realizar una edición separada, tuvo que presentar mi editor el poema a las autoridades supervisoras para una diligencia especial, y las consecuencias de esa ilustre crítica han sido nuevas variantes y supresiones. (Heine 9-12)

La estructura que se sigue a continuación es la de recorrer la obra desde el inicio hasta el final, siguiendo la composición de la versión española con notas y traducción de Jesús Munárriz (con catorce xilografías de Gerhard Kurt Müller y quince dibujos de Fernando Gómez), edición bilingüe de Hiperión, publicada el 2009. Esta viene estructurada de acuerdo con la terminología “Caput”, como otras suelen emplear “Capítulo” o “Sección”. Respetaremos la primera por ser la versión y traducción que tenemos a la mano.

En los Caput I y II, constatamos principalmente mucho de lo que se ha mencionado en gran parte en los últimos párrafos de este texto y que no son otra cosa que el *leit motiv* de la obra en su conjunto. En el Caput I, cuando después de varios años de exilio –real e imaginario– en París, Heine volvía a Alemania, leemos:

Fue en el triste mes de noviembre / -los días se agrisaban, / Deshojaba el viento los árboles- / Cuando viajé a Alemania. / Y cuando llegué a la frontera / Sentí un palpitar más fuerte / En mi pecho; incluso creo que / Empezaron a gotear mis ojos. / Y al oír la lengua alemana / Sentí una cosa extraña: / Creo que era como si el corazón / Sangrara muy a gusto. / [...] / La virgen Europa se ha prometido / Al hermoso genio de la libertad; / Yacen uno en brazos del otro, / Saborean su primer beso. / [...] / Desde que pisé suelo alemán / Corren por mí mágicas savias: / El gigante ha vuelto a tocar a su madre / Y le resurgen las fuerzas. (17-23)

En el Caput II, previendo las persecuciones y censuras de las cuales viene siendo objeto, el poeta alemán se expresa precisamente sobre los pensamientos peligrosos que

el régimen ha apresurado a señalar sobre su obra (31) y urge a la imperiosa necesidad de unidad del pueblo germano en torno al espíritu alemán, el cual se enfrenta a los poderes políticos del interior del país y a parte del continente europeo rodeado de potencias extranjeras:

¡Ah, necios que buscáis en mi maleta! / ¡Ahí no encontraréis nada! / El contrabando que conmigo viaja / Lo escondí en la cabeza. / [...] / ¡Y muchos libros llevo aquí! / Os lo aseguro, mi cabeza / Es un nido en el que gorjean / Los libros confiscables. / “La Unión Aduanera” –observó– / “Cimentará nuestra nacionalidad, / Ella agrupará en un conjunto / La patria hecha añicos. / Nos da la unidad exterior, / La así llamada material; / La de espíritu, la auténtica unidad / De ideas, nos la da la censura. / Nos da la unidad interior, / Unidad de pensar y de repensar; / Una Alemania unida nos hace falta, / Unida por fuera y por dentro.” (27-31)

En el Caput III, eufórico, pisa suelo alemán llevando consigo apenas camisas, pantalones y pañuelos de bolsillo en su equipaje, pero en su cabeza “un gorgojeo de pájaros” –nido de libros susceptibles de ser confiscados–, le anuncian el interior de la patria: Aquisgrán, Stuttgart a la vera del río Néckar, alusiones al romántico Tieck y coordenadas medievales al toparse nuevamente con el ejército prusiano:

En Aquisgrán, en la vieja catedral / Yace enterrado Carlomagno. / (No hay que confundirlo con Carlo / Mayer, que vive en Suabia.) / [...] / En Aquisgrán se aburren los perros / En la calle y sumisos suplican: / Damos, oh forastero, un puntapié, / Tal vez eso nos distraiga un poco. / En aquel poblacho aburrido / Deambulé una horita. / Volví a ver uniformes prusianos, / No han cambiado mucho. / [...] / Siguen siendo los mismos tarugos pedantes, / Los mismos ángulos rectos / En cada movimiento, y en el rostro / La congelada petulancia. / [...] / ¡Sí, sí, me gusta el caso, demuestra / un ingenio agudísimo! / ¡Es una ocurrencia regia! / ¡Tiene mucha agudeza, mucha punta! / [...] / Y al hombre honrado que derribe / Al pajarraco, le investiré / Con cetro y corona. Sonará la banda / Y gritaremos: / ¡Viva el rey! (41)

En el Caput IV, toca el turno de una Colonia (Köln) invernal, en donde aprovecha para hacer mofa del atraso en el que considera aun vive la sociedad de dicha ciudad, la cual ha dedicado durante siglos sus energías y pensamientos a la construcción de una catedral de la cual se sienten sumamente orgullosos, aunque su fin no resulte evidente para generaciones enteras que allí han habitado desde el corazón temporal de la Edad Media. Heine consideraba que el hecho de que su edificación se viese interrumpida durante la Reforma era una clara muestra de la necesidad de superar la tradición y la infancia intelectual –y espiritual– por parte de los alemanes.

Las casas de piedra me miraban / Como si quisieran contarme / Leyendas de tiempo idos, historias / De la santa ciudad de Colonia. / Sí, antes aquí la clerecía cultivaba su pía manera de ser, / Aquí mandaban los oscurantistas / Que describió Ulrico de Hutten. / El cancán de la

Edad Media aquí / Lo bailaban monjas y frailes; / Aquí escribió Hochstraaten, el Menzel de Colonia, / Sus venenosas denunciejas. / La llama de la pira de leña aquí / Devoró libros y hombres; / Y repicaron las campanas / Y se cantó el Kirieleisón. / La necedad y la maldad se apearon aquí / Como los perros en plena calle; / A la camada de sus nietos aún se le reconoce hoy / Por su odio confesional. / [...] / En balde tocará el gran Franz Liszt / A beneficio de la catedral; / Y en vano declamará / Un rey de talento. / No se acabará la catedral de Colonia, / Aunque los chiflados de Suabia / Hayan enviado para su construcción / Todo un barco lleno de piedras. / [...] / Sí, incluso llegara una época / En que, en lugar de terminarla, / Será empleado su interior / De establo para los caballos. (47-51)

En el Caput V el poeta arriba al Rin, al que refiere como su padre y por el cual siente nostalgia y anhelo, sentimientos, ambos, que pueden tratarse en alemán como sinónimos: *sehnsucht*. Se trata del río con el cual los alemanes se sienten más identificados. Signo de la ancestralidad, la calma, la sabiduría, el dios vidente que atraviesa todos los tiempos pasados y por venir, aquí es representado como un anciano triste, enfadado por el cacareo improductivo que se gesta alrededor de lo que significa la identidad germánica. No siente necesidad de volver a donde los franceses, pues considera que estos se han vuelto afectos a la lectura de Hegel, Kant y Fichte, además de beber cerveza.

Y cuando llegué al puente del rin, / Junto al fortín del puerto, / Vi cómo fluía el padre Rin / A la plácida luz de la luna. / ¡Oh, padre mío Rin, saludos! / Dime, ¿cómo te ha ido? / Muy a menudo pensé en ti / Con nostalgia y anhelo. / Así hablé, y entonces en el fondo del agua / Escuché sonidos extrañamente malhumorados, / Como carraspeos de un viejo, / Un gruñido y un tierno gemido: / Bienvenido, hijo mío, me alegra ver / Que no me has olvidado. / Trece años hace que no te veo; / A mí, entretanto, me ha ido mal. / [...] / Que no soy pura doncella / Bien lo saben los franceses; / A menudo han mezclado con mis aguas / Sus aguas de vencedores. / [...] / Ahora filosofan y suelen hablar / De Kant, de Fichte y de Hegel, / Fuman tabaco, beben cerveza, / Y más de uno juega a los bolos. / [...] / Queda tranquilo, Padre Rin, / No pienses en malas coplas, / Pronto oirás un canto mejor... / Sigue bien, pronto nos veremos. (57-63)

En el Caput VI, Heine pone al lector frente al *liktor*, demonio del poeta y *doppelgänger* fantasmagórico, siempre presente y acompañándole en tanto porta un hacha bajo su manto, en espera de fungir como verdugo, cumpliéndose así las sentencias judiciales que sobre el autor alemán pesan en territorio germano. Se lee en las estrofas la clara convicción de Heine sobre la importancia de ser leal y fiel a los principios y valores que como persona se poseen frente a los intereses del poder, sin importar el tipo de régimen o ideología predominantes. El yo lírico le responde a la figura sombría: “Ante el cónsul llevaban un hacha / En Roma, en épocas antiguas. / También tú tienes un líctor, pero a ti / Te llevan el hacha detrás. / Yo soy tu líctor y camino siempre / Detrás de ti con la reluciente / Hacha de verdugo... yo soy / El efecto de tus pensamientos” (73).

En el Caput VII el relato inicia mientras el yo lírico cae profundamente dormido tan pronto llega a casa, resaltando los atributos de las camas alemanas de plumas, en nada comparables con la aspereza de los “duros jergones” franceses de su exilio. El hablante deambula por la ciudad de Colonia, enalteciendo el virtuosismo del sueño que solo los alemanes, a diferencia de rusos, británicos y franceses, poseen y que los hace invencibles. El ambiente está inundado de muerte, noche, silencio y oscuridad, ofreciéndole al *liktor* la señal que anuncia una sentencia de muerte, la cual es llevada a cabo tan pronto arriba a la Catedral dirigiéndose al Santuario de los Tres Reyes, donde “destroza los pobres esqueletos de la superstición sin compasión” (77).

Me fui a casa y dormí tal cual / Si me hubieran acunado los ángeles. / Se descansa tan blandamente en las camas alemanas / Porque son camas de plumas. / [...] / La tierra es de franceses y rusos, / Y el mar de los británicos, / Pero en el aéreo reino del sueño / Poseemos el dominio indiscutible. / Ahí ejercemos la hegemonía, / Ahí somos invencibles; / Los otros pueblos sólo se han / Desarrollado a ras de tierra... / Y al dormirme empecé a soñar, / Volví a vagar a la clara luz / De la luna por las calles resonantes / De la muy antigua Colonia. / [...] / Se acercó entonces y con el hacha / Destrozó los pobres esqueletos / De la superstición, los echó / Abajo sin compasión. / Retumbaba el eco de los hachazos / Espantoso en todas las bóvedas, Chorros de sangre brotaban de mi pecho / Y de repente... desperté. (77-87)

En el Caput VIII comenta haber viajado de Colonia a Hagen. En el trayecto informa sobre el tiempo meteorológico, la temperatura y las condiciones del camino. Asimismo, describe su paso por la ciudad de Mühlheim y los recuerdos que sobre la gente de dicho lugar conserva. Entre estos últimos rememora el antiguo entusiasmo que solía despertarle la figura de Napoleón Bonaparte, en el cual Heine supuso la posibilidad de la libertad universal. Heine asistió a los funerales de éste en París en 1840 en *Les Invalides*. En el Caput IX, abandonando Colonia y llegando a Hagen, el poeta se entretiene en las delicias de la cocina, comentando con cierto tono satírico acerca de recuerdos gastronómicos como el del *chucrut* preparado en casa. En el Caput X, expone virtudes y consejos sobre Westfalia y sus habitantes en su acostumbrado tono satírico.

En el Caput XI, basándose en el mismo ejercicio realizado y plasmado por Tácito (55 d.c.-120 d.c) en su antiguo y memorable texto *De origine et situ Germanorum* (*Sobre el origen y territorio de los germanos*), conocido también como *Germania*, describe a los germanos y a su país, como es el caso del bosque de Teutoburgo. En este mismo apartado echa a andar la imaginación y fantasea sobre la posibilidad hipotética de que Hermann, príncipe de la tribu germana de los cheruscanos o queruscanos, de (los) Cherusci (también conocido como Cayo Julio Arminio [16 o 17 a. C. a 21 d. C.]), germano de nacimiento, pero ciudadano romano, no hubiera vencido a los romanos. Las consecuencias se pueden adivinar con facilidad: la cultura romana habría transculturizado la vida cultural y espiritual de Alemania. En este mismo apartado, Heine aprovecha para atacar la “política cultural” de Friedrich Wilhelm IV, el “Romántico en el Trono”, incluyendo nombres como Raumer, Hengstenberg, Birch-Pfeiffer, Schelling, Maßmann, Cornelius, entre otros, los cuales vivían en Berlín.

En el Caput XII, mientras el carruaje se descompone por la noche en el bosque y los pobladores del lugar le ofrecen una serenata, juega satíricamente con la metáfora

fabular de los lobos y los corderos y sus respectivas vestiduras de las cuales hay que despojar y despojarse, en alusión a él mismo como poeta polémico y crítico con relación a la autoridad que lo proscribió y los otros autores que dócilmente se dejan devorar por el lobo:

Son los lobos, aúllan salvajes / Con voces muertas de hambre. / Cual luces en la oscuridad / Arden sus ojos llameantes. / Sabían de mi llegada, seguro, / Las bestias, y en honor mío / Iluminaban el bosque / Y cantaban sus corales. / [...] / “¡Hermanos lobos! Hoy soy feliz / De estar entre vosotros / Donde tantos nobles corazones / Me aúllan con cariño”. / [...] / Yo soy un lobo y siempre / Aullaré con los lobos... / Sí, contad conmigo y ayudaos a vosotros mismos, / ¡entonces también Dios os ayudará! (121-25)

En el Caput XIII el paradero del escritor de *Reisebilder* (*Cuadernos de viaje*) es Paderborn. Entre la niebla en el camino se encuentra con un crucifijo. En los Caput XIV y XV, Heine, tráfugo onírico y ciudadano del mundo (*weltbürger*) –cosmopolita, en sus propias palabras– tiene un encuentro con Friedrich Barbarroja en el monte Kyffhäuser, donde, según la leyenda, está enterrado el Emperador Barbarroja. No es de extrañar que el mítico emperador alemán se presente, a pesar de su aspecto espectral, como un retrasado mental en función de su avanzada edad. Hay polillas, humedad, Alemania se muere joven y de nada. Alemania debe despertar:

“Sigue sin haber suficientes” / Dijo al fin enfadado; / “Soldados y armas tengo bastantes / Pero aún me faltan corceles. / Esperaré hasta completar la cifra, / Entonces atacaré y liberaré / A mi patria y a mi pueblo alemán / Que fielmente me espera.” / Dijo el emperador; yo le repliqué: / Ataca ya, viejo camarada, / Ataca y si no tienes bastantes caballos / Toma en su lugar asnos. / Barbarroja respondió riendo: / “El ataque no es cuestión de prisa, / No se construyó Roma en una hora, / Lo bien hecho, tiempo precisa. / Quien no llega hoy, llegará mañana, / Despacio crecen los robles, / Y chi va piano, va sano, así dice / El refrán del imperio romano.” (153-55)

En los Caput XVI y XVII el hablante se transporta acompañado del Emperador Barbarroja a un tiempo situado entre la Edad Media y la Edad Moderna, pasando por la Guerra de los Siete Años (1756-1763), el compositor Moisés Mendelssohn, la condesa Dubarry (favorita de Luis XV), Abraham, la guillotina, los bufones de la vieja Alemania y la asociación de estudiantes. Lapso entretejido por la mentira y lo superfluo. Cierra este apartado Heine, convencido: “Considerando detenidamente el asunto, no nos hace falta ningún emperador” (167); “La espada para los nobles, la soga para los burgueses, y los aldeanos al trullo” (173). Vuelve a toparse con los malos tratos de la policía prusiana en Minden lo que lo lleva a evocar el sueño de venganza frente a la “demencia gótica y [el] fraude moderno”, al final del Caput XVIII (183). En el Caput XIX visita la casa donde nació su abuelo en Bückeberg y luego va a Hannover.

Paré en la ciudad de Bückeburgo / Para contemplar el lugar de origen / En que nació mi abuelo; / La abuela era de Hamburgo. / [...] / Llegué a

Hannover al mediodía / Y me hice limpiar las botas. / De inmediato fui a ver la ciudad, / Me gusta viajar con provecho. / [...] / A veces le veo, se suele quejar / De su aburrido empleo, / Su empleo de rey, al que ahora aquí / En Hannover está condenado. (187-89)

En el Caput XIX se menciona un encuentro con el rey Ernesto Augusto de Hannover, quien “acostumbrado a la vida en Gran Bretaña” (191) queda a salvo por la falta de valor de sus amigos y detenido por el tiempo mortal y aburrido de la vida palaciega. Se hace alusión al incidente de la violación de la constitución por parte del rey Ernst August en el año 1837, a quien se opusieron siete profesores de Göttingen. Llegando al Caput XX, Heine está próximo a concluir su viaje. Se detiene en Hamburgo para visitar a su madre, quien lo aborda entre halagos y preguntas, feliz de verlo sano, vivo y frente a ella en casa. Él, mientras tanto, evade sus preguntas de manera más descarada conforme avanza el poema, como puede apreciarse explícitamente en la última estrofa:

“¡Hijo mío querido, trece años / han pasado sin vernos! / Seguro que tienes mucha hambre... / Di, ¿qué quieres comer? / Tengo pescado, también ganso / Y hermosas naranjas.” / Así que me dio pescado y ganso / Y hermosas naranjas. / [...] / “¡Hijo mío querido! ¿Te cuidan también / con cariño en el extranjero? / ¿Sabe tu mujer llevar la casa / y remendarte medias y camisas?” / [...] / “¡Hijo mío querido! ¿en qué país / se vive mejor? / ¿Aquí o en Francia? ¿Y a qué pueblo / le das tu preferencia?” / [...] / “¡Hijo mío querido! ¿Cómo piensas ahora? / ¿Sigues sintiendo inclinación / por la política? ¿A qué partido / perteneces por tus convicciones?” / Las naranjas, querida mamá, / Están buenas, y con verdadero placer / Sorbo su dulce jugo, / Pero dejo la piel a un lado. (195-99)

En los Caput XXI y XXII el poeta se encuentra en Hamburgo en busca de personas conocidas y que habitan su memoria en forma de recuerdos, así como lugares que le resultan familiares. En el primero de estos menciona sus *Reisebilder*, mientras que en el segundo afirma que los judíos de la ciudad “se dividen en dos partidos diferentes” (217), lo cual realiza con clara perspicacia crítica y sarcástica de su propia tradición y cultura: “Los nuevos comen carne de cerdo, / Se muestran insumisos, / Son demócratas; los antiguos son / Mucho más aristosarnosos. / Me gustan los antiguos, me gustan los nuevos, / Pero juro, por el Dios eterno, / Que aún me gustan más ciertos pescaditos: / Los llaman arenques ahumados” (219).

En el Caput XXIII se deshace en alabanzas a la ciudad de Hamburgo y a su editor, Julio Campe, con quien disfrutó de las mejores ostras y vinos del Rin. En el Caput XXIV, describe un encuentro con el “Gabinete de Hammonia”, algo así como los *genius loci* de Hamburgo. Acontece una especie de ritual en el cual el poeta eleva una promesa solemne frente a la “diosa” al estilo del Antiguo Testamento, en el que “idespués de haber estado bebiendo ron!” (245), esta le promete mostrarle Alemania en un tiempo futuro, dejándole inundado por la nostalgia y la añoranza de tiempos pasados.

Añoraba el humo azulado / Que se elevaba de las chimeneas alemanas, / Los ruiseñores de la baja Sajonia, / Los tranquilos hayedos. / Añoraba incluso aquellos sitios / –estaciones dolorosas– / En que cargué la cruz de

la juventud / Y mi corona de espinas. / Quería llorar donde antes / Lloré las más amargas lágrimas... / Creo que se llama amor a la patria / A esta tonta añoranza. / [...] / Sí, estoy enfermo, y tú podrías / Aliviar mucho mi alma / Con una buena taza de té; / Pero añádele algo de ron. (241-45)

En el Caput XXV, la “diosa”, luego de prepararle el té en el cual había echado el ron (el cual ella misma se tomó, sin rastro de té), deposita su cabeza sobre los hombros del poeta y le dice suavemente:

“A veces me ha preocupado / Pensar que vives en la inmoral / París si la menor vigilancia / Entre aquellos frívolos franceses. / Andas vagabundeando por allí / Y ni siquiera tienes a tu lado / A un leal editor alemán / Que como mentor tuyo te prevenga y te guíe. / [...] / Nunca se estuvo tan mal en Alemania / Pese a todos los apuros momentáneos... / Créeme, nadie ha muerto de hambre / En una cárcel alemana. / [...] / También nuestra poesía / Se extinguirá, ya está un poco extinguida; / Junto a otros reyes morirá / El rey moro de Freilighath. / [...] / Lo que no enseñé nunca a ningún mortal / Quisiera enseñártelo a ti: / El futuro de tu patria... / Pero ¡ay, eres incapaz de callar!” / ¡Dios mío, oh diosa! –exclamé encantando–, / Sería mi mayor satisfacción, / Déjame ver la Alemania futura... / Soy un hombre, y discreto. (249-55)

Con el Caput XXVII concluye *Alemania. Cuento de invierno*. El tono se mueve entre la esperanza universal (humanística) y la decepción nacional (alemana).

El resto de lo que pasó / En aquella noche maravillosa / Os lo contaré en otra ocasión, / En los cálidos días de estío. / La vieja casta de los hipócritas / Hoy, gracias a Dios, desaparece, / Poco a poco se hunde en la tumba, / Muere de la enfermedad de su mentira. / Crece ya un nuevo linaje / Sin afeites y sin pecados, / De pensamiento libre, de placeres libres, / A él le anunciaré todo. / Ya brota la juventud que comprende / El orgullo y la bondad del poeta / Y se templea en su corazón, / En su ánimo solar. (275)

En las últimas estrofas Heine menciona a Cristo. Le habla al rey de Prusia de frente y rinde honores a Aristófanes y Dante, representantes de la tradición:

Al Aristófanes de verdad / Le iría mal, al pobre; / Pronto lo veríamos acompañado / Por coros de gendarmes. / [...] / ¡Oh rey! Te tengo en buen concepto / Y quiero darte un consejo: / No honres sólo a los poetas muertos, / cuida también a los vivos. / No ofendas a los poetas vivos; / Tienen llamas y dardos / Más temibles que el rayo de Júpiter, / Que fue creación de un poeta. (279)

Heine concluye con lo que hoy podríamos llamar una admonición, sino es que una invectiva, cargada de resistencia y sangre revolucionaria dirigida hacia el rey, acorde con los tiempos que se vivían en aquella época, no solo en Alemania, sino en toda Europa, y no solo en el ámbito de las artes, sino, también, en las esferas política y cultural: “¿No conoces

el infierno del Dante, / sus terribles tercetos? / A quién el poeta encerró allí / No hay dios que pueda salvarle. / ¡Ningún dios, ningún salvador / le libraré de esas llamas cantarinas! / Ten cuidado, no te vayamos / A condenar a tal infierno” (281).

3. Conclusión

Deutschland. Ein Wintermärchen muestra al modo de una “canción popular” (*völklied*) el mundo que le toca vivir, gozar y sufrir a su autor. Lo hace a través de la sátira y la ironía propias de la poesía popular, criticando agudamente las circunstancias, que percibe con suma negatividad, de su amada Alemania. El “invierno”, sombría imagen de su patria, se presenta como el ocaso de la tradición, el atraso en el cual su nación subyace y debe fenecer, para luego, cual ave fénix, redimirse y renacer. Nuevos valores deben ponerse en práctica y las instituciones apropiadas a los tiempos que corren, erigirse. Heine no soportaba la militarización bajo la cual se encontraba la vida alemana (prusiana), como tampoco el nacionalismo absurdo y reaccionario (entre Alemania y Francia, sobre todo, pero también con relación a Rusia e Inglaterra) que rodeaban a las figuras de autoridad como reyes, príncipes y jueces, cómodos con el estado de las cosas y enemigos, por tanto, del cambio, que sobre todo los poetas –los verdaderos poetas como él– proclamaban.

Heine se sintió defraudado con respecto a Napoleón, debido a que la libertad que pensó que este traería a la humanidad nunca fue su verdadero objetivo, tanto así, que nunca llegó. Murió convencido de que la Revolución Francesa, incluidos Napoleón y la Ilustración, resultó contraria a las ideas de libertad y emancipación. Con respecto a Alemania, siempre se consideró un fiel patriota alemán y sus críticas a esta no perseguían otro ideal que el de que los alemanes y alemanas alumbraran con su liderazgo el camino por el cual todos los habitantes del planeta se condujeran hacia la libertad. Afirma en el “Prólogo”: “Plantad la bandera negra, rojo y oro a la altura del pensamiento alemán, haced de ella el estandarte de la humanidad libre, y derramaré por ella la mejor sangre de mi corazón. Tranquilizaos, yo amo a la patria tanto como vosotros” (Heine 10).

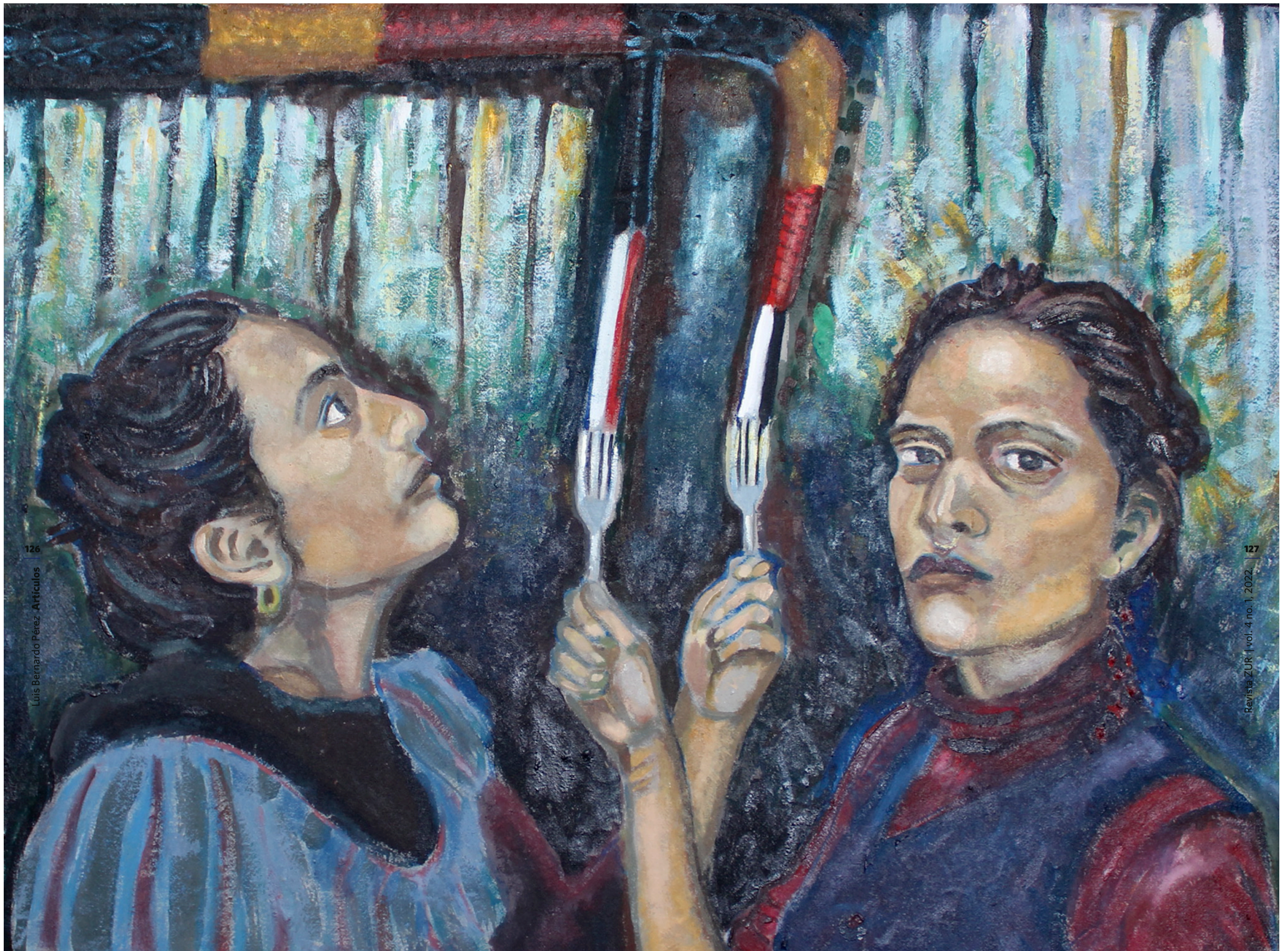
Vio en los reaccionarios de la Restauración de Metternich de 1830 el aborto de la libertad todavía en la matriz, siendo él mismo, durante toda su vida, perseguido, censurado, vigilado, reprimido e incluso desterrado. Su sueño obsesivo y paradójicamente romántico de una Alemania libre y democrática, transmutó en un atisbo de loca traición como la humanidad lo constataría en el siglo que siguió a la vida de este. *Deutschland. Ein Wintermärchen* es la puerta a la poesía política del período Vormärz que antecedió a la Revolución posterior a la de 1830, la de marzo de 1848. 📖

Obras citadas

Heine, Heinrich. *Alemania. Un cuento de invierno*. Trad. Jesús Munárriz. Madrid: Ediciones Hiperión, 2009.

----- *Alemania / Cuadros de viaje*. Trad. Manuel García Morente y Juan Pérez Bances. México: Editorial Porrúa, 1991.

----- *Edición completa histórico-crítica de las obras. Vol. 4: Atta Troll. Ein Sommernachtstraum / Deutschland. Ein Wintermärchen*. Trad. Jesús Munárriz. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1985.



Guardianas del tiempo

FICHA TÉCNICA



AUTOR: YADITH RÍO DE LA LOZA GÁLVEZ

DIMENSIONES: 70 X 90 CM.

TÉCNICA: ENCAUSTO / TELA

PAÍS: COLOMBIA

AÑO: 2021

Correo electrónico:
mediumex@gmail.com

Notas



El ejercicio político de la maternidad en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: un análisis desde una perspectiva feminista

CLAUDIA ESPINOZA SANDOVAL

***Plegaria por un Papa envenenado* de Evelio Rosero. Entre la realidad y la ficción en la nueva novela histórica**

EDGAR ANDRÉS LEAL GIL Y MÓNICA TOVAR ESPINOSA

Publicaciones literarias, llaves de inspiración para las mujeres del siglo XIX en México

ELVIRA HERNÁNDEZ CARBALLIDO

Reivindicación y trascendencia: un viaje a través de la poesía de Olga Acevedo

EDZON CASTILLO MONTOYA

El ejercicio político de la maternidad en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: un análisis desde una perspectiva feminista

CLAUDIA ESPINOZA SANDOVAL*
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Distancia de rescate es la primera novela de la autora argentina Samanta Schweblin. Fue publicada el año 2014 y en el 2021 fue llevada al cine por la directora peruana Claudia Llosa con la propia autora como coquionista. Al momento de su publicación, se daban a conocer estudios sobre el aumento de cáncer y nacimientos de niños con malformaciones debido al uso de agrotóxicos en Argentina. La historia se construye en torno a esa problemática y sus vínculos con las relaciones materno filiales.

Amanda y su hija Nina llegan a vacacionar al campo, lugar que para Lucía De Leone, se entiende como un espacio de producción capitalista y, a la vez, una manera de escapar de la realidad apremiante de la ciudad (66). En ese lugar conocerán a Carla y a su hijo David, quien a los tres años sufrió una intoxicación por los agrotóxicos. Si bien la novela se ha leído dentro de los límites del terror y lo fantástico, no puedo obviar la importancia que resulta de abordarla a partir de sus vínculos con una realidad que expone la violencia de la sociedad capitalista y patriarcal sobre algunas corporalidades. Leo este texto desde la estética de lo raro de Mark Fisher, la que interpela a los modelos hegemónicos de la maternidad y, en su desacomodo, cobra una fuerza político-crítica sobre esta temática. La interpelación a los modelos hegemónicos también está potenciada a nivel formal, pues se superponen voces y diálogos en diversos niveles temporales que fracturan la estructura narrativa. En este sentido, las maternidades en su vínculo con la problemática medioambiental son una realidad que busca ser representada de una forma no convencional, de ahí la estética de lo raro y lo espeluznante. Vale mencionar que la maternidad no es una temática nueva en la narrativa argentina, pues varias escritoras se han adentrado en la representación de mujeres y los vínculos conflictivos con la maternidad, entre ellas, Nora Domínguez (1951), Claudia Piñeiro (1960), Mariana Enríquez (1973), Selva Almada (1973), Ariana Harwicz (1977) y, por supuesto, Samanta Schweblin (1978).

La maternidad se ha definido bajo las lógicas patriarcales y, por ello, el modelo de la “buena madre” ha sido el referente para encasillar a la mujer en una identidad estática y esencialista. La maternidad se ha convertido en una institución que ha utilizado los cuerpos de las mujeres, según Carol Arcos, como un “dispositivo de sexualidad vinculado al proceso de conformación de Estado-nación” (32) para regular la procreación en favor de la patria y de los ideales de la familia, pero sin atender a la compleja red de relaciones económicas y sociales que inciden en el periodo de gestación o posterior al parto. En la

* **Claudia Espinoza Sandoval.** Pontificia Universidad Católica de Chile, estudiante de Doctorado en Literatura.



Fecha de recepción: 22 de febrero, 2022.

Fecha de aceptación: 5 de mayo, 2022.

novela, por ejemplo, acudimos al total abandono del Estado en materia de salud pública para tratar a niños y niñas con malformaciones: “No hay médicos, y la mujer de la casa verde hace lo que puede” (Schweblin 50). En este sentido, el cuerpo de las mujeres-madres de la novela se enfrenta a lo que Arcos denomina “biopolítica de lo materno”, es decir, admiten dos posibilidades: “rebasa[r] el orden simbólico, [volviéndose] una fuente de transgresión y, por otra, expresa[r] los interdictos patriarcales [...] en torno a su domesticidad” (52).

Estas posibilidades, asociadas a los personajes maternos, desatarán tensiones vinculadas a las diferentes maneras de experimentar la maternidad. Por un lado, está Amanda, quien viene de la ciudad, es un agente externo al campo y es quien sufre con mayor intensidad la experiencia de lo raro. De hecho, desde la forma del texto, la conversación con David se sitúa *entre* la vida y la muerte lo que potencia lo raro. Sabemos que el diálogo entre ellos ocurre cuando Amanda está delirando por la intoxicación: “la noción del *entre* es clave para lo raro” (Fisher 36). Por otro lado, está Carla, quien está más familiarizada con lo raro, pues habita el campo, es quien desafía al orden simbólico al abandonar su rol de madre y también se transforma en un acceso al delirio y el miedo que Amanda va sintiendo a lo largo de la narración. Según esta visión, al exponer las problemáticas de género a través de los recursos estéticos mencionados, se instituye un sentido político-crítico de la realidad que se busca representar.

La novela se construye a través de un diálogo sostenido por David y Amanda: dos cuerpos monstruosos devastados por la violencia agrotóxica. Están situados en una sala de espera, lugar al que van los cuerpos enfermos y con malformaciones. La conversación es guiada por David, un niño de nueve años que intenta llegar al momento exacto cuando aparecen “los gusanos” –una manera de referirse a la intoxicación–. Este hecho, citándolo, es “muy importante para todos” (Schweblin 6), frase reiterativa en su discurso y que representa el sentido total del texto: la situación de Amanda no es particular, sino que afecta a una población completa. Su voz es omnipresente, tiene control sobre las acciones, sobre sí mismo y sobre la narración de Amanda. Asimismo, sabemos de la intoxicación por el “veneno” solamente gracias a él, hecho sumamente relevante que no se explicita nunca en las intervenciones de los demás personajes: ni en el relato de Carla ni en la sala de espera con las enfermeras ni en la conversación final entre los padres, a pesar de ser el centro de los acontecimientos. El silencio al que se someten la mayoría de los personajes demuestra una sociedad que ha normalizado la violencia sistemática sobre sus cuerpos y que ha buscado, dentro de sus posibilidades, formas de resistir y defenderse como, por ejemplo, la transmigración de las almas en el caso de la mujer de la casa verde. Sin embargo, el silencio no puede ser total, pues aquello que no se dice se desborda y se expresa en el cuerpo. De ahí la importancia de “los gusanos”, las manchas en la piel, las náuseas, la fiebre, la sed, la inmovilidad y el cansancio del cuerpo de Amanda en el presente del relato, consecuencia de la violencia.

Según Claudia Jiménez, el cuerpo se presenta como escenario de resistencia (119) y es “capaz de hablar, de habilitar sus lenguajes para encontrar los discursos y determinar los preceptos, las cadenas y las condenas” (120) transformándose, de esta manera, en un lugar de lo político.

Adentrándome en la temática de la maternidad desde la perspectiva de género, aquello silenciado, pero latente en el texto, también se presenta como una herencia de la madre a los/as hijos/as: “No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron” (Schweblin 48). Las palabras de la propia autora cobran relevancia, quien en una entrevista comentó: “La familia es la primera gran tragedia con la que todos aprendemos a crecer [...] Preparar al otro, formarlo para la vida, siempre implica también deformarlo, limitarlo, transferirle tus miedos y malas experiencias” (Schweblin en Lojo). En una sociedad patriarcal, la responsabilidad de las tragedias que pudieran ocurrirle a los/as hijos/as siempre la tiene la madre, pues es ella, según Lina Meruane, “quien carga con el devenir de su vástago ante la sociedad, la familia e incluso ante el juicio de sus propios hijos” (176). De la misma forma, Sonia Montecino comenta: “si un hijo sale torcido, alcohólico, mentiroso, delincuente, sicópata, terrorista es culpa de la madre” (en Meruane 176). Incluso si la responsabilidad por el uso de agrotóxicos le corresponde al Estado, es en la figura materna en quien recae la carga y la que, en definitiva, siente la culpa. De hecho, David, en su conocimiento total de los acontecimientos, lo insinúa: “Carla cree que todo es culpa suya [...] Esto no es culpa de ella. Se trata de algo mucho peor” (Schweblin 51). Sin embargo, el sentimiento está y no puede ser de otra forma si en el relato el cuidado de los/as hijos/as está delegado exclusivamente a las madres y mujeres –en el caso de las enfermeras y la mujer de la casa verde–; las figuras paternas son secundarias y accesorias.

De acuerdo con lo anterior, tanto para Carla como para Amanda la crianza de sus hijos/as constituye el núcleo regulador de sus deseos, ansiedades y delirios en diferentes niveles. Es la madre quien, utilizando las palabras de la propia autora, deforma, limita y transfiere sus miedos a sus hijos/as. El más evidente es la “distancia de rescate”: “Es algo heredado de mi madre [...]. Mi madre dijo que algo malo sucedería. Mi madre estaba segura de que, tarde o temprano, sucedería, y ahora yo podía verlo con toda claridad” (Schweblin 20), un sentimiento de fatalidad que, en cierto sentido, la esclaviza: “me paso la mitad del día calculándola” (10). Este temor que va en aumento en la novela se contagia y, como expresa Adrienne Rich, devela una de las formas más poderosas de control social sobre las mujeres: la culpa (277). A Carla la mortifica la culpa: “Es que a veces no alcanzan todos los ojos Amanda. No sé cómo no lo vi, por qué mierda estaba ocupándome de un puto caballo en lugar de ocuparme de mi hijo” (Schweblin 10). Además de estar ocupándose de los caballos luego de cumplir con su trabajo en las oficinas de Sotomayor, tenía que cuidar a su hijo y preocuparse de las cosas de la casa: “Para salir esperaba a que yo volviera de lo de Sotomayor, y entonces me tocaba a mí, que apenas si lo pispaba cada tanto desde la ventana de la cocina” (11). Es la realidad de la mayoría de las madres en la actualidad, sometidas a la normativa patriarcal. Asimismo, la inquietud de fatalidad también le hacía sentir culpa desde mucho antes del nacimiento de su hijo: “La primera vez que me lo dieron para sostenerlo me angustié muchísimo [...]. Estaba convencida de que le faltaba un dedo” (8).

La presencia de la culpa no agobia solo a Carla, sino también a Amanda, quien se entrega al delirio de su amiga y busca por todos los medios evadir cualquier situación de peligro para su hija: “Yo soy culpable también, entonces. Yo confirmo, para tu madre, su

propia locura” (Schweblin 27); y más adelante se cuestiona sobre su responsabilidad: “¿Es porque hice algo mal? ¿Fui una mala madre? ¿Es algo que yo provoqué?” (54) y juzga a otras mujeres por no cumplir con su deber impuesto: “¿Cómo puede una madre no darse cuenta?” (Schweblin 48), refiriéndose a la intoxicación de los/as niños/as. Además, su culpa no sólo se limita a su papel maternal, sino también con Carla. Toda la sucesión de acontecimientos que llevan a la fatalidad tiene que ver con eso: siente culpa por haberle gritado y va a disculparse. En las oficinas de Sotomayor, al comentarle que se va, siente culpa y por eso se queda a conversar con ella. De esta forma, podría ser este sentir el que moviliza las acciones de Amanda no sólo como madre sino también como mujer, un pesar que la llevará a la paralización corporal y a la muerte.

Una manera transgresora de entender la maternidad es romper con ese sentimiento. Carla, por ejemplo, se despoja de la culpa hasta desaparecer ella misma del relato. Esto se explica ya que, luego de la intoxicación, Carla abandona, en cierta medida, su rol de madre y, en consecuencia, David su rol de hijo. De hecho, le llama por su nombre, no como a Omar a quien, a pesar de su ausencia, le sigue llamando padre. Siguiendo con Carla, ella es consciente de que un hijo no es para toda la vida y que el “nuevo David” ya no le pertenece. Asimismo, no tiene tapujos en llamarlo “monstruo”, hecho que a Amanda le parece triste y la llena de remordimientos, aludiendo al acontecimiento de la tienda. Carla trabaja y desplaza los cuidados de David a las enfermeras de la sala de espera.

Estamos frente a una maternidad contrahegemónica, pues renuncia al modelo patriarcal de la “buena madre” que debe empatizar y someterse a la transformación de su hijo que, desde sus actitudes y discurso, parece algo tiránico. Las actitudes de David también podrían leerse desde la estética de lo raro, pues su manera de ser (el hecho de tener el control sobre toda la ficción) no es coherente con la actitud de un niño de su edad. Esto lleva a un extrañamiento de la noción que tenemos de las subjetividades infantiles: “lo raro trae al dominio de lo familiar algo que [...] no se puede reconciliar con lo ‘doméstico’” (Fisher 12). Ahora, ese control es inútil, pues no es capaz de verbalizar lo que realmente es importante y, si lo hace, no es escuchado.

Esta indiferencia y posterior abandono de Carla es otra representación más de la maternidad, una imagen de la “mala madre” que se suele ocultar: es la madre “desnaturalizada” que corta con el hilo que la atormenta. Carla es un personaje contradictorio y ambiguo, tal como lo es la maternidad. Abandona afectivamente a su hijo pero no sin antes buscarlo o culparse, lo que expresa una internalización compleja de la normativa patriarcal en su subjetividad; concretamente, esto puede verse en las conversaciones con Amanda, en las que buscaba una validación para su sentir: “Carla me pregunta si ahora lo entiendo, si yo en su lugar no hubiera sentido lo mismo” (Schweblin 37).

La relación de Amanda y Nina juegan un contraste importante con la relación de Carla con David. Amanda pareciera figurar a la buena madre, empática, complaciente, atenta a cada detalle, unida a su hija con un hilo –cordón umbilical– que solo se corta con la muerte. Según Rich, “las madres y las hijas siempre han intercambiado [...] un conocimiento subliminal, subversivo, anterior al lenguaje: el conocimiento que flota entre dos cuerpos iguales” (295). Propongo esta lectura de la relación entre Amanda y Nina no con el objetivo de esencializar el hilo que las une, sino como una manera de explicar el profundo vínculo entre ellas desde una mirada crítica de sus cuerpos. Son corporalidades que han sido sometidas y anuladas por el silencio: la mujer-madre –y todo lo que conlleva la maternidad como la experimenta Amanda– y la hija que, en comparación con los varones, ha sufrido los embates de la sociedad patriarcal con

más fuerza. Según Rich, “en la naturaleza humana no existe nada más vigoroso que la corriente de energías entre dos cuerpos semejantes [...]. Estos son los elementos para la reciprocidad más profunda y la separación más dolorosa” (299). El vínculo entre Amanda y Nina, incluso, trasciende la realidad y con el juego de lo fantástico y lo raro, al final del texto, se da a entender que parte del alma de Nina transmigra al cuerpo de David para volver con su madre.

Ahora bien, al analizar con mayor profundidad la subjetividad de Amanda, es posible ver un deseo sexual reprimido hacia Carla que aparece y desaparece. En una primera instancia, el deseo la distancia de su rol de madre, además del papel de la obligatoriedad heterosexual demarcado por el patriarcado: “Me gustó desde el principio... Me desconcierta que una mujer diez años más grande que yo sea tanto más hermosa” (Schweblin 7). La alusión a su cuerpo es constante, le llama la atención cómo se viste y si usa o no el bikini que la hace ver tan bien, y su olor: “Tu madre tiene una bikini dorada y cuando se mueve en el asiento el perfume de su protector solar también se mueve en el coche [...] es muy linda” (36). El deseo de Amanda es lo que la lleva a perder la noción de la distancia de rescate, es lo que permite el desacomodo de los modelos establecidos. Se siente, incluso, “estúpida” hablando con Carla, pues es consciente de su distracción, y a pesar de ello, se deja llevar por ella. Este deseo también reafirma lo raro, pues, según Fisher: “lo raro no solo puede repeler, sino también atraer nuestra atención” (21). Además, este deseo podría leerse desde lo incestuoso porque imagina la posibilidad de Carla como una madre: “Si tu madre fuera unos cinco años más grande podría ser la madre de las dos. Nina y yo podríamos tener la misma madre. Una madre hermosa pero cansada que se sienta ahora un momento y suspira” (Schweblin 44). Querer ser su hija da cuenta de esa conexión subversiva de los cuerpos femeninos y que inconscientemente la enternece; la lleva a olvidar la catástrofe que está ocurriendo a su alrededor y que, en definitiva, la lleva a la muerte.

Es importante realizar una revisión de los personajes masculinos que ejercen su rol de padres, quienes aparecen en contadas ocasiones: Omar y el padre de Nina. El rol de los padres se construye acorde al modelo de la familia patriarcal, no hay transgresión, sino una constatación de la paternidad hegemónica. Omar y el padre de Nina no juegan un rol importante en la crianza y sus apariciones están vinculadas al ámbito económico. Por un lado está Omar con los caballos, que pareciera ser lo único relevante para él: “Más velaba la pérdida de su bendito padrillo prestado” (Schweblin 38). La aparición de las yeguas “madres de lujo” (9) y el padrillo también podrían leerse como una representación más de la reproducción con fines económicos en favor de los seres humanos y el Estado. Una manera especista de entender el mundo y que refuerza las fuertes relaciones de poder entre los seres humanos y los animales, quienes son los primeros en sufrir las consecuencias de los agrotóxicos: no hay ganados, la presencia del pájaro muerto y la muerte del padrillo. Por otro lado está el padre de Nina, quien trabajaba en los alrededores del pueblo mientras su esposa e hija vacacionan.

Esto se constata, además, en la conversación que sostienen al final del relato. Omar con calma le dice: “Usted sabe que no hay nada que yo pueda decirle” (Schweblin 57), y aquello que ha estado latente ahora se silenciará aún más en la presencia de estos hombres. Omar no sabe lo que le ocurrió a su hijo o no le interesa profundizar en ello. Lo no-dicho se desborda en la descripción del paisaje, que también es un cuerpo devastado por los pesticidas: “Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura” (57). La tierra destruida la entiendo como una extensión de las corporalidades maternas, es un

ejercicio metafórico interesante que se vincula al imaginario de la madre-tierra, *Ñuke Mapu*, que han desarrollado algunas poblaciones indígenas como el pueblo mapuche y que fácilmente podría unirse a la idea de la lucha política de siglos sobre la recuperación de territorios para su protección. Esa lucha también implica una distancia de rescate, pues estamos constantemente expuestos/as a los peligros que ha desencadenado la crisis medioambiental que sufre Latinoamérica y el mundo. Vinculado a esto, está la figura de la mujer de la casa verde, quien también es madre de siete hijos varones. Es una mujer que cumple el papel de la sanadora/curandera que podría asociarse a una manera espiritual de tratar los cuerpos enfermos y que, en la ficción, funciona como un detonante de la experiencia de lo raro en Amanda por su distancia con estas prácticas.

Es interesante observar, además, que esta realidad sólo puede sentirla y verla Omar en la última escena: “Tu padre mira hacia los lados, como si pudiera escuchar el silencio mucho más allá de lo que mi marido es capaz de hacerlo” (Schweblin 57), así como Amanda que ahora es la narradora omnisciente del desenlace del relato, en contraste con el padre de Nina, quien no es capaz de ver la catástrofe más allá de su propio individualismo. Es ajeno al espacio rural, pues es un hombre de ciudad – como lo fue Amanda y Nina tiempo antes–: “no ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad” (58). El campo, que se ha entendido siempre como un espacio de relajo y de distensión de la mugre y el congestionamiento de todas las cosas en la ciudad, como diría Amanda, ahora se transforma en un infierno que ha sido creado y perpetuado por la idea del progreso capitalista. La desolación y el silencio que se potencia en esta última parte del relato, podría representar más que lo raro, aquello que Fisher llama “espeluznante”: “¿Qué tuvo que suceder para causar aquellas ruinas, aquella desaparición? [...] ¿Qué clase de agente ha actuado? [...] El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante” (15). La serenidad de Omar frente a esta situación de devastación lo reafirma. Asimismo, si no es capaz de ver lo que se despliega frente a sus ojos en la desolación de la tierra, tampoco será capaz de ver lo importante, la respuesta que busca: “el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar” (Schweblin 58), el alma de su hija en el cuerpo de David.

Distancia de rescate retoma temáticas complejas que pueden llevar a confusiones y contradicciones, tal como la forma que adopta el diálogo entre David y Amanda. El hilo conversacional es también el hilo que tensiona los discursos hegemónicos de la maternidad y que trae a la discusión crudas problemáticas medioambientales que aquejan a pueblos rurales de Argentina y da cuenta de la importancia de ciertos cuerpos en desmedro de otros. El ejercicio político de la maternidad y la crianza en el relato no sólo está dado por posición contrahegemónica de algunos personajes, sino, también, en la construcción de subjetividades que encarnan la sociedad patriarcal y capitalista, y que dan cuenta de las consecuencias de la violencia sistemática sobre ellos.

La maternidad es política y social, y el sistema capitalista y patriarcal no ha hecho mucho para resguardarla como tal. Samanta Schweblin revela esta indiferencia al situar como centro del relato a las mujeres, madres, hijas e hijos, subjetividades históricamente silenciadas. Construye la ficción a través de la inminencia de lo raro que, en términos de Fisher, “desnaturaliza todos los mundos al exponer su inestabilidad” (36). La elección de la estética de lo raro, entonces, hiperboliza la situación crítica que viven los personajes con el objetivo de incidir políticamente en la realidad. Entiendo la realidad como una superficie en su mayoría plana, en la que los discursos en torno a la problemática social de la maternidad y su vínculo con la crisis medioambiental no han sido tan relevantes,

pues se solapan y terminan perdiéndose en las dinámicas de poder biologizantes a las que han sido sometidos los cuerpos maternos, o bien terminan difuminándose con la idea de progreso, fin último de la ideología capitalista que sigue matando imperceptiblemente, en silencio, a la población que habita los sectores periféricos de la ciudad. Al retorcer la realidad, al ficcionalizarla hasta encontrar otras formas de su representación, se genera el impacto que nos obliga a situarnos para pensar sobre estos problemas. 📖

Obras citadas

Arcos, Carol. "Feminismo latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno". *Debate feminista* 55 (2018): 27-58.

De Leone, Lucía. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin". *452°F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 16 (2017): 62-76.

Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Trad. Núria Molines. Barcelona: Alpha Decay, 2018.

Jiménez, Claudia. "El cuerpo de la mujer como lugar de lo político. Perspectivas de análisis". *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad* 18 (2015): 111-22.

Meruane, Lina. *Contra los hijos*. Santiago de Chile: Literatura Random House, 2018.

Lojo, Martín. "Samanta Schweblin: 'Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector'". Entrevista. *La Nación*, septiembre 2015. Consultado el 6 de septiembre de 2019.

Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Trad. Ana Becciu. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2014.

Plegaria por un Papa envenenado de Evelio Rosero. Entre la realidad y la ficción en la nueva novela histórica

ID EDGAR ANDRÉS LEAL GIL* Y MÓNICA TOVAR ESPINOSA**
UNIVERSIDAD DE TOLIMA

“Nos han escrito y oficializado una versión complaciente de la historia hecha más para esconder que para clarificar, en la cual se perpetúan vicios originales, se ganan batallas que nunca se dieron y se socializan glorias que nunca merecimos”.

Gabriel García Márquez

1. Introducción

El presente artículo aborda el texto *Plegaria por un Papa envenenado* del escritor colombiano Evelio Rosero con la intención de explorar la relación que esta obra posee con la nueva novela histórica. La novela se encuentra enmarcada dentro de un proceso histórico en donde se pone en cuestión la relación entre realidad y ficción a partir del examen de la vida y muerte del Papa Juan Pablo I. Lo anterior manifiesta una renovación y actualización de la narrativa colombiana, al generar un diálogo entre lo real y lo ficcional³. Evelio Rosero trastoca la línea divisoria entre la realidad y la ficcionalidad

* **Edgar Andrés Leal Gil.** Maestro en Artes plásticas y visuales. Magister en Educación de la Universidad del Tolima. Docente catedrático. Miembro del grupo de investigación Didaskalia del Instituto de Educación a Distancia (IDEAD) y participante de la red en educación y desarrollo humano (REDH)-Nodo Tolima. Correo electrónico: ealealg@ut.edu.co; andresleal2713@gmail.com.

** **Mónica Tovar Espinosa.** Licenciada en lengua castellana. Especialista en Pedagogía. Magíster en Educación de la Universidad del Tolima. Docente catedrático. Miembro del grupo de investigación Didaskalia del Instituto de Educación a Distancia (IDEAD). Correo electrónico: mftovar@ut.edu.co.

3. La nueva novela histórica en el contexto colombiano y sus actuales escritores ha tomado fuerza. La recuperación de hechos históricos como temas, no sólo para contar la historia “a contrapelo”, como diría Walter Benjamin, sino para recuperar relatos, palabras y personajes que se han perdido bajo la historia oficial. Esto responde también a ejercicios de memoria, que, políticamente han sido una falencia mayúscula. En Colombia pareciera que existe una amnesia colectiva y el terreno de la ficción como vínculo con lo real es una posibilidad de retornar a lo que pasó y que solo se cuenta de manera oficial. Puntualmente, Evelio Rosero amplía su campo de acción y no sólo se limita a personajes relacionados con Colombia, sino con personajes que marcaron hitos y hechos históricos, como es el caso de Albino Luciano, Juan Pablo I.



Fecha de recepción: 4 de febrero, 2022.

Fecha de aceptación: 2 de mayo, 2022.

al narrar, en primer lugar, la vida y muerte de Albino Luciani y, luego, su devenir posterior una vez fallecido.

Evelio Rosero nació en Bogotá, Colombia, en 1958. En 2006 obtuvo el Premio Nacional de Literatura de Colombia, otorgado por el Ministerio de Cultura, pero fue en 2007, con su novela *Los ejércitos*, ganadora del II Premio Tusquets Editores de Novela, que alcanza reconocimiento alrededor del país. El año 2009 publica su novela *Los almuerzos* y, posteriormente, *La carroza de Bolívar*, recibida como su obra más ambiciosa y desmitificadora. *Plegaria por un Papa envenenado* es su última novela, en la cual busca resolver el misterio que ronda la muerte de Juan Pablo I.

En la novela se evidencian rupturas que irrumpen el juego riguroso de la realidad y la ficción y, a su vez, muestra una reactualización de la historia al confrontar versiones oficiales con versiones apócrifas. La novela se mueve entre sucesos históricos y las dinámicas creadoras de la literatura pues ¿cómo decir que en literatura se presenta un suceso “real y verdadero”, o uno “falso y ficcional”? Con esto se pretende evidenciar que la nueva novela histórica reelabora la historia oficial, cuestionando determinados hechos y personajes que son usualmente destacados por las versiones canónicas de la misma.

2. Aproximaciones a la nueva novela histórica

Georg Lukács, en su estudio sobre *La formación clásica de la novela histórica*, emplea el término para designar las obras de la segunda mitad del siglo XIX inscritas dentro de la corriente realista, principalmente en Inglaterra. La noción de que los conocimientos históricos producen un lenguaje que lleva a que los relatos sean narrados como si fueran la realidad produjo una literatura vinculada a las narraciones oficiales de la historia. Lukács manifestaba que: “Las monumentales figuras históricas fueron plasmadas según los mismos principios artísticos que las reconocían como grandes de la historia” (38). La novela histórica fijaba puntos de referencia para comprender la historia, en donde se conocía un acontecimiento vivido en el pasado a partir de sus referentes históricos reales.

Por otro lado, en *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, Seymour Menton manifiesta que, si bien existe una novela histórica, algunas narraciones son mercedoras del adjetivo “nueva”. Es así que establece rasgos que caracterizan a la llamada “nueva novela histórica” y que, a su vez, la diferencian de la novela histórica tradicional. La nueva novela histórica se basa en una relectura y reescritura de la historia que intenta cuestionar y criticar la verdad creada por la historia oficial, por lo que Menton sostiene que la distorsión consciente de la historia se vale de recursos literarios que ficcionalizan personajes históricos. La nueva novela histórica incursionaría, así, en el juego de las posibilidades entre la realidad y la ficción, en donde resulta complejo trazar una línea divisoria para separar hechos reales de ficticios.

Walter Benjamin, por su parte, plantea en *Tesis de la filosofía de la historia* que la historia de la humanidad es un paisaje de ruinas escrito por los vencedores, quienes, por medio del lenguaje, legitiman y justifican su actuar. No obstante, Benjamin abre una grieta en la que propone una revisión histórica “a contrapelo” es decir, recuperando la historia contada y no reconocida de los vencidos, de manera que surja una manera de “revertir ese sentido desastroso de la historia y de (re)abrir las puertas del paraíso para el ser humano” (27). Así, la nueva novela histórica posibilitaría que los hechos sometidos por la historia oficial adquieran importancia en una narración y revelen aspectos que ofrezcan otras lecturas y explicaciones ante situaciones que la misma historia cristaliza como verdaderos.

3. Evelio Rosero y la nueva novela histórica

En *Plegaria por un Papa envenenado*, Rosero inicia la narración con un juego de voces, las cuales, aunque no revelan su procedencia, se identifican como las prostitutas de Venecia. Aquellas voces desconocidas le hablan al Papa Juan Pablo I, a quien le hacen la siguiente confesión: “Eres el único y último sacerdote en cuerpo y alma que quedaba sobre la tierra” (Rosero 13). Esta afirmación pone de manifiesto dos situaciones: en primer lugar, visibiliza los vicios del clero, situados en lo mundano y en los placeres de la carne, y en segundo, configura la personalidad y conductas de Albino Luciani. De manera oficial, la jerarquía eclesiástica se erige como paradigma y autoridad moral que afronta la vida desde preceptos cristianos, los cuales dictan que vivir en el mundo es exponerse al demonio. No obstante, el clero representado por Rosero está compuesto por personajes disolutos que, aprovechando sus investiduras, frecuentan lugares de lenocinio, no para confesar y perdonar los pecados de las prostitutas, sino para entregarse al sexo y al placer corporal.

Dentro del juego de voces acontece otra afirmación vinculada con los placeres de las altas jerarquías de la Iglesia católica: la pederastia. Una de las voces manifiesta: “Ya ninguno nos visita como antaño. Sabemos de su gusto pérfido... por eso cuidamos nuestros niños, padre. También las prostitutas tenemos niños” (Rosero 22). En términos oficiales, la Iglesia católica no ha reconocido sus acciones vinculadas con esta problemática. En la novela, Rosero sugiere que existirían evidencias para dar cuenta de los crímenes eclesiásticos que, de hecho, mantienen una estrecha relación con hechos verídicos. En 2015, la película dirigida por Thomas McCarthy, titulada *En primera plana* (*Spotlight*, en el inglés original), aborda la investigación que ganó el premio Pulitzer 2003 por desenmascarar un número importante de abusos sexuales a niños cometidos por sacerdotes en Massachusetts.

En primera plana y *Plegaria por un papa envenenado* coinciden en el modo en que la Iglesia católica oculta las acciones ilícitas de los eclesiásticos. El equipo de investigadores de McCarthy descubrió un patrón vinculado con la pederastia que tiene que ver con el cambio de iglesias que experimentan los sacerdotes inculcados. De igual manera lo manifiesta Rosero: “Nos enviarían a otra parroquia, acaso en la Bahamas, y a usted, laico implicado, oveja descarriada, padre de familia arrepentido, nadie lo tocará” (29). De esta manera, el autor muestra otra versión de la historia que no se alinea con la de la Iglesia católica, lo que se reafirma en un episodio posterior en que los Papas se entregan al sexo y al placer corporal, a pesar de profesar una vida sin excesos, pura y al servicio de Dios:

¡Pero la noche fue magnífica! Rayaba el alba cuando trajeron a la hija del conserje. Bellísima muchacha, aunque parecía narcotizada... como dulce plato de uvas la pasaron de rodilla en rodilla, su vagina hablaba.

¡Fue el plato fuerte! ¡Muy pronto sucumbió el embate, mientras fastuosos mozalbetes como el postre enseñaban sus culos por doquiera! (Rosero 35)

Las orgías hechas en el Vaticano son una antítesis de los valores morales profesados por la Iglesia católica. Esta contradicción no es oficial, pues la Iglesia se ha erigido como un ejemplo moral que condena estas prácticas. Sin embargo, cabe preguntar ¿por qué promover unos comportamientos correctos en la sociedad cuando la propia Iglesia no acata estas normas de conducta? Las situaciones que representa Rosero se asumen dentro de la historia, sin embargo, acontecimientos como la asistencia a prostíbulos, la pederastia y la realización de orgías por parte del clero hacen coexistir hechos históricos con posibilidades que muestran otras realidades distintas de la oficial.

Por otro lado, la construcción de la figura del Papa Albino Luciani asume un rol importante en la narración, caracterizándose como un personaje que realiza acusaciones sobre los actos de corrupción cometidos por los jerarcas de la iglesia. Esto resulta especialmente relevante en relación con Marcinkus, descrito como el temible “banquero de Dios”, gracias a sus vínculos con la mafia siciliana. La historia oficial muestra que fue un arzobispo importante en el Vaticano y que tenía relación directa con el papado. El acceso y control que mantenía sobre los fondos recolectados por la Iglesia católica lo convirtieron en uno de los hombres más poderosos de dicha institución religiosa. Su conducta se mantuvo en entredicho por décadas a raíz de acusaciones alusivas a crímenes financieros, llegando incluso a que las autoridades italianas presentaran una orden de captura en su contra, la que no prosperó pues la Santa Sede reclamó inmunidad diplomática para el sacerdote, evitándole pagar con una condena de cárcel. De hecho, fue enviado a Estados Unidos para protegerlo de cualquier investigación en su contra, procedimiento que recuerda al de los sacerdotes pederastas descritos por McCarthy. Rosero sugiere en la novela que Marcinkus era la persona que multiplicaba el dinero en el Vaticano y que Albino Luciani reveló la corrupción y las prácticas deshonestas de los implicados, dando a pensar que el primer sospechoso por la muerte del Papa Juan Pablo I sería “el banquero de Dios”.

Esta hipótesis es también abordada en la afamada película del director Francis Ford Coppola, *El Padrino III* (*The Godfather Part III*, en inglés original), en donde Michael Corleone, el mafioso protagonista, desea alcanzar más poder accediendo a la banca del Vaticano. Su objetivo es legitimar su fortuna y revestirla de una transparencia que solo puede ser otorgada por la relación directa con la Iglesia católica, sin embargo, a medida que la historia avanza, descubre que el Vaticano se encuentra gobernado por personas aún más peligrosas y corruptas que él. Tanto la película como la novela de Rosero apuntan a que “el Papa Juan Pablo I murió asesinado en algún momento entre las nueve y media de la noche del 28 de septiembre y las cuatro y media de la madrugada del 29 de septiembre de 1978” (Rosero 110). Ambas obras coinciden en que la muerte de Albino Luciani se debió a un envenenamiento llevado a cabo al interior del Vaticano, es decir, que la muerte del Papa fue un magnicidio, revelación que Rosero expresa de la siguiente manera: “Fue el primero que murió a solas, pero hacía más de cien años que un Papa había muerto asesinado” (110), devenir que ya las prostitutas habían vaticinado al comienzo del libro: “Morirás envenenado a los treinta tres días de tu pontificado” (Rosero 17).⁴

4. Como hipótesis alternativa, vale la pena indicar que en *Giovani Paolo I, Albino Luciani* (2012), Marco Roncalli sostiene que la muerte del Papa se debió a sus graves problemas de salud, específicamente a deficiencias cardíacas.

De esta manera, *Plegaria por un Papa envenenado* aborda temas históricos como la vida y muerte del Papa Juan Pablo I que distan de la representación tradicional de la realidad, colocando en duda la historia oficial y la narrativa de la novela histórica. Existe una relectura de la historia por parte del autor que no busca reconstruir el pasado tal cual está contado, sino que pretende transgredir los hechos reales y cuestionar el carácter verídico de los mismos.

4. Evelio Roseo entre la realidad y la ficción

En “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencias”, Dorian Espezúa aborda dos temas claves en la obra de Evelio Roseo: la realidad y la ficción. El autor propone que “si un mundo posible puede definirse como lo que nuestro mundo pudo haber sido o como un mundo o universo completo y diferente de nuestro mundo, entonces hay que reconocer que hay textos que no construyen mundos posibles porque muestran la realidad real” (Espezúa 82).

Hemos planteado que el libro de Roseo aborda temas históricos dado que toma como protagonista principal a un personaje que existió en la realidad entre 1912 y 1978. De ahí surge un vínculo con la “realidad real”; no obstante, a partir de aquellos hechos Roseo deslinda posibilidades que permiten a la historia no reconocida formar parte de un “mundo posible” alternativo. Los temas abordados por la novela, como la pederastia y la corrupción del clero, entre otros, son situaciones que pueden haber sucedido en la realidad y que, a partir de esa posibilidad de verosimilitud, le permiten al autor cuestionar la historia oficial. Es decir, a partir de sucesos históricos, Roseo crea un “un mundo posible” literario en donde se cuestionan acontecimientos oficiales a partir de hipótesis históricas que pudieron existir realmente. Adicionalmente, Roseo también incluye ficción en su trabajo, dado que esta no se opone a los hechos reales. Por ejemplo, luego de narrar el asesinato, describe la experiencia del Papa tras su muerte: “Y estamos en el infierno Luciani, ¿en dónde más podríamos estar los escritores? ¿En qué otro sitio podríamos acabar?” (Roseo 126). Este episodio es aprovechado por el autor para reunir a distintos personajes históricos, como Goethe, Dickens, Twain, en un mismo lugar que, aunque no “real”, recuerda la ontología de los mundos posibles de Lubomír Doležel: “Existir ficcionalmente significa existir como un posible construido por medios semióticos” (209).

Esta “existencia ficcional” de personajes reales en el infierno configura acontecimientos que muestran otras posibilidades, tanto históricas como literarias. El mundo ficcional propuesto por Roseo se ubica en un infierno en donde “la transformación de una entidad posible en una entidad ficcional se logra por medio del poder del texto ficcional” (Espezúa 87). La representación de este espacio propone dos situaciones interesantes; en primer lugar, la narración de un hecho que no forma parte de la realidad y, en segundo, una visión que difiere del infierno propuesto por la Iglesia. Esas dos rupturas muestran que, a pesar que la ficcionalidad sea algo opuesto a lo real, existe una lógica que logra verosimilitud.

El infierno de Roseo está rodeado de escritores, lo que induce a preguntarse si es que este no sería en realidad el paraíso. Imaginar que podríamos encontrarnos con personajes como Franz Kafka o Mark Twain, Petrarca o Goethe, Chesterton o Quintiliano a quienes tendríamos la posibilidad de hacerle esas preguntas que le formulamos a páginas impresas, las cuales nos responden con un silencio generoso. Un infierno poblado de escritores, más que representar una imagen dantesca se dibuja como una biblioteca

borgiana; la biblioteca de Babel. Llegado este punto, es claro que el autor colombiano se mueve entre ficción y realidad, pues los escritores se hacen parte de una tradición literaria real; no obstante, Homero y Cervantes no vivieron en la misma época y, menos aún, se podría verificar si es que comparten un mismo infierno. La visión en torno a este imaginario muestra una apertura ante la cual trazar una línea divisoria entre lo que es realidad y ficción resulta bastante complejo.

La intertextualidad presente en *Plegaria por un Papa envenenado* hace converger situaciones ficcionales que muestran un infierno disímil a su versión oficial. De acuerdo a esta versión impulsada por la Iglesia católica, al infierno llegan los suicidas, los corruptos, los asesinos, los pecadores, entre otros. Sin embargo, el infierno propuesto por Roseo está conformado por escritores. De acuerdo con lo anterior, la figura del Papa Juan Pablo I mantendría una representación que lo asocia más a este oficio que al de ser el sumo pontífice de la Iglesia católica. Esto pues, según Roseo, el sueño de Luciani Albino era, justamente, ser escritor:

Sentir la euforia de pasear por entre los exactos cincuenta kilómetros de estanterías repletas de libros, pergaminos y manuscritos donde se detallaban asuntos importantes como argumentos de los teólogos, lecturas de Napoleón hasta Lutero... los memoriales de Copérnico, de Boccaccio, de Rabelais. (Roseo 80-81)

Esta interpretación acerca al Papa Juan Pablo I más la literatura que la versión histórica oficial. El Luciani de Roseo, además de leer literatura, escribe cartas a escritores y a personajes ficcionales e importantes, como músicos, pintores, poetas y, tal vez, a Kafka. Estas situaciones proponen una reflexión en torno a la labor del escritor, pues su escritura resulta desinteresada en términos de beneficio económico o de poder, aun cuando semejantes acciones se encontraban prohibidas por la Iglesia, pues no estaban destinadas a Dios. No bastando esto, también lee libros prohibidos y ocupa sus noches en la compañía de “Twain, Verne, Marlowe, Goldoni, Alejandro Manzoni, los novelistas franceses del siglo XIX, Dickens, Chesterton, Goethe, Scott, Petrarca y tantos otros” (Roseo 42).

De esta manera, la novela de Roseo representa a un Juan Pablo I escritor y lector, versión sumamente distinta a la tradición del papado católico, razón por la cual sus ideas irrumpen con fuerza. La búsqueda del personaje Albino Luciani por descentralizar la estructura del Vaticano y proponer alternativas alejadas de la corrupción lo llevan al infierno, posiblemente porque en el cielo se encuentran los grandes Papas y jerarcas bondadosos de la Iglesia católica.

5. A modo de cierre

En *Plegaria por un Papa envenenado*, Evelio Roseo entrecruza un hecho histórico –la vida y muerte del Papa Albino Luciani– con la realidad ficcional propia de la literatura. Entre el juego de la realidad y la ficción el autor aborda un personaje que causó polémica incluso después de su muerte. Con la intención de explorar otros sentidos de la versión canónica de la historia, Roseo muestra otras posibilidades que se desprenden de la vida y muerte del Papa Juan Pablo I, sugiriendo la posibilidad de un asesinato planeado por cardenales encargados de oscuros negocios del banco del Vaticano quienes hallaron en Albino Luciani un obstáculo para sus intereses económicos y de poder.

La lectura de *Plegaria por un Papa envenenado* permite una actualización de la narrativa colombiana al dar cuenta de reflexiones en torno a la historia real y al permitir diálogos con otros acontecidos. La narrativa de Rosero representa a un personaje histórico real quien, a través de la confrontación con situaciones ficcionales, faculta una reflexión en torno a la escritura, al infierno y al rol de una institución religiosa como la Iglesia católica. En el trabajo del autor colombiano la personalidad de Albino Luciani es el pretexto para evidenciar las relaciones de poder y la corrupción que atraviesa la historia de la Iglesia católica y todo el poder obtenido desde hace siglos. Juan Pablo I resulta un personaje inquietante, quien, además de lector y escritor, es, también, un Papa envenenado.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Tesis de la filosofía de la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México D.F.: Editorial Itaca, 2008.
- Coppola, Francis Ford. Dir. *The Godfather Part III*. Paramount Pictures, UIP Duna, 1990.
- Doležel, Lubomír. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 1999.
- García Márquez, Gabriel. *Colombia al filo de la oportunidad*. Bogotá: IDEP, 1997.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmín Reuter. México DF: Editorial Era, 1996.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México DF: FCE, 1993.
- McCarthy, Tom. Dir. *Spotlight*. Anonymous Content, Open Road Films, 2015.
- Rosero, Evelio. *Plegaria por un Papa envenenado*. Barcelona: Tusquets editores, 2014.
- Roncalli, Marco. *Giovani Paolo I, Albino Luciani*. Milán: San Paolo Editor, 2012.
- Espezúa Salmón, Dorian. “Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia”. *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura* (2006): 69-96.

Publicaciones literarias, llaves de inspiración para las mujeres del siglo XIX en México

ID ELVIRA HERNÁNDEZ CARBALLIDO*
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Las mujeres durante el siglo XIX vivían en una grave situación de marginalidad, pues no eran consideradas ciudadanas, ya que no tenían derecho a votar, tampoco podían estudiar en la universidad y eran tratadas como menores de edad sin posibilidad de decidir en ninguna etapa de su vida, limitándolas al hogar, al matrimonio y a la maternidad. Sin embargo, las publicaciones literarias que comenzaron a circular en ese periodo representaron un espacio significativo en donde estas encontraron un escenario de expresión que les dio voz e hizo visible su inspiración, su manera de ser y de sentirse.

El objetivo de la presente nota es describir las publicaciones literarias donde las mexicanas comenzaron a escribir y a compartir sus ideas e ideales durante esta época en la ciudad de México. El texto hará un recorrido cronológico, recuperando nombres de revistas y periódicos, así como las colaboradoras y sus escritos. El interés por este tema surgió desde mi etapa de estudiante universitaria, pues me titulé con una tesis al respecto y hasta la fecha he seguido explorando las colaboraciones femeninas de ese ayer.

1. Primeras colaboraciones

Durante el periodo de 1810-1821, México vivió la guerra de independencia y logró vencer a España. Tal triunfo trajo diversas situaciones que convirtieron al país en un escenario de transformaciones constantes: se sucedieron diversos presidentes, la nación mexicana perdió la mitad de su territorio con Estados Unidos, siendo invadido tanto por este país como por Francia, un imperio formado por un príncipe astro-húngaro y la consolidación de un gobierno mexicano que realizó reformas contundentes, sobre todo la separación del Estado y la Iglesia. Ante este panorama, las mujeres mexicanas “dentro del marco cultural que habitaban, ellas no eran reconocidas como cultivadoras de actividades creativas o intelectuales propias de la esfera pública, sino como naturales del recinto doméstico y la esfera privada” (Romero Chumacero 12). Sin embargo, algunas fueron rompiendo con esos prejuicios.

Las protagonistas de estas transformaciones tuvieron tres perfiles específicos. El primero, que puede tener como referencia a Laureana Wright, eran mujeres de clase privilegiada, educadas por profesores particulares que advertían en ellas un potencial creativo que motivaban al invitarlas a sus grupos literarios para después apoyarlas

* **Elvira Hernández Carballido.** Profesora investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Estudió en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en la UNAM, la licenciatura, la maestría y el doctorado, todo en el campo académico de la comunicación. Escribe en la columna *Bellas y Airosas* de la Agencia SemMéxico. Ha escrito diversos ensayos y libros, entre los más recientes están *Mujeres de primera plana* (2020) y su primera novela *Las Melodys* (2021).

Correo electrónico: elviracarballido62@gmail.com



Fecha de recepción: 13 de marzo, 2022.

Fecha de aceptación: 6 de mayo, 2022.

en la fundación de publicaciones que pasaban de una línea editorial artística a una de vanguardia para la educación de las mujeres. Un segundo perfil tiene como ejemplo a Mateana Murguía, una mujer que al quedar viuda se vio forzada a trabajar y a estudiar, se convirtió en profesora gracias al surgimiento de la escuela Normal de Maestras, dio clases y empezó a colaborar en diversas publicaciones literarias. El tercer perfil está representado por mujeres como Rita Cetina quien mantenía una perspectiva crítica ante la situación de las mujeres y manifestó una gran iniciativa que la llevó a fundar su propia escuela para mujeres junto a una publicación destinada al público femenino: *La Siempreviva*. Estas autoras, sin embargo, junto a otras mexicanas, fueron aproximándose a la prensa poco a poco, ya que este medio tuvo también su propio desarrollo.

Uno de los primeros medios impresos fue el *Diario de México* (1805) en cuyas páginas pueden advertirse ya nombres femeninos. Una de las primeras en hacerlo fue María Velásquez de León que firmaba sus obras como “Doña M.V.L.”. Puede suponerse que este periódico no solamente llegó a recibir poemas firmados por mujeres sino también artículos, pero la tarea de identificarlos no es sencilla debido a la gran cantidad de seudónimos empleados. También es necesario aclarar que varios hombres posiblemente firmaban con nombres de mujeres, por lo que es difícil saber con acierto cuáles y cuántas mujeres efectivamente comenzaron a colaborar durante este periodo. La situación puede complicarse aún más cuando se empieza a pensar en la cantidad de muchachas que firmarían sus escritos con nombres masculinos.

Sin embargo, todas ellas empezaron a escribir por sí solas sobre sí mismas, no por ocio, sino por la necesidad de explicar y explicarse dentro del contexto de sus acciones, de su carácter como personas y como miembros de una sociedad, transformándose, quizá sin querer, en representantes de su tiempo y condición, empezando a demostrar que las publicaciones literarias representaban un espacio donde podían poner a prueba su inspiración. La confianza al ser publicadas confirmó su vocación para escribir y posiblemente provocó que después decidieran fundar sus propios espacios, perteneciendo a los contados casos de mujeres que tomaban la palabra para compartirla en esas páginas.

Mientras las mujeres se animaban a fundar sus espacios impresos, otros, como *El Águila Mexicana* (1826) y *El Iris* (1826), comenzaron en las siguientes décadas a insertar secciones especiales “para damas”, destinadas a recibir contribuciones literarias de mujeres, especialmente poemas. Posteriormente, empezaron a circular publicaciones exclusivas para público femenino, dirigidas por hombres. Dichos periódicos fueron: *El calendario de las señoritas mexicanas* (1838), de Mariano Galván; *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas* (1847, 1851-1852), de Ignacio Cumplido; *Panorama de las señoritas*. (1842), de Vicente García Torres y *La semana de las señoritas mexicanas*. (1850), de Juan R. Navarro. Estos espacios incluían secciones para artículos, relatos y poemas, la mayoría de inspiraciones masculinas. Sin embargo, algunas fueron ganando espacio:

La Contemplación / Baña ya el sol estraños horizontes, / El aura vaga en la arboleda umbría; / Y piérdase en la sombra de los montes / La tibia luz del moribundo día. / Reina en el campo plácido sosiego, / Se alza la niebla del callado río, / Y a dar al prado fecundante riego / Cae convertida en límpido rocío. (Gómez de Avellaneda 251)

Algunas de estas publicaciones empezaron a invitar públicamente a las mujeres a participar en sus secciones, obteniendo una favorable respuesta a través de los envíos de cartas, charadas, poemas y adivinanzas firmadas por damas, aunque siempre de manera discreta, ya fuera con iniciales, seudónimos, solo el nombre o únicamente el apellido. Así, en algunas traducciones puede verse que se da crédito a varias señoritas solamente con su nombre. De igual manera, en la sección de poesía era común encontrarse con iniciales o nombres incompletos, pues pocos textos eran firmados como lo hiciera Encarnación Sariñana: “A una flor / Flor hermosa, muchas veces / Tan completamente entusiasmada, / Y otras tantas embriagada / Con tu aroma me sentí. / Pero después, tristemente / Aparté de ti mis ojos / Al ver tus colores rojos / Desvanecerse, ¡ay de mí!” (Sariñana 216).

Según Fortino Ibarra de Anda, esos periódicos lograron conformar un público femenino que, a través de cartas, comenzó a solicitar a los directores de estas revistas la publicación de un mejor material didáctico y literario, producido, de preferencia, por escritoras (56). Si bien es cierto que esta reacción fue una causa importante para que las mujeres se aproximaran a participar directamente en la creación de sus propias publicaciones, debe también considerarse a los editores y escritores que las alentaron para colaborar en sus diarios, facilitándoles la entrada en sus redacciones, publicando sus poemas y traducciones y permitiéndoles más tarde intervenir en diversas secciones, como las referentes a la economía doméstica y a las crónicas sociales.

Al poco tiempo una mujer quedó por primera vez al frente de un periódico literario. Se trató de Ángela Lozano quien fundó, junto con Manuel Acuña y otros escritores, la revista *El Búcaro* (1873). Apenas tenía 21 años, pero había sido privilegiada con una buena educación, ya que estudió en 1861, en Guanajuato, en el colegio de la señorita Emilia Bernardi. Estos datos los compartió la poeta en una carta publicada en *El Periquito*, una publicación destinada a la infancia. Dicha misiva fue recuperada y calificada como “natural y sencilla”, pero, sobre todo, como poseedora de un tono jocoso e ingenuo (Romero Chumacero 39).

En la carta la poeta comparte rasgos de su vida, de los primeros textos que publicó en 1872 y que, además de poesía, escribía también artículos, cartas y una tesis sobre la cátedra de inglés para optar a la Escuela Nacional de Niñas.

Qué tal, ¿eh? Y esto en cuanto a prosa; respecto a poesía poco he publicado, porque me había propuesto nunca hacerlo; pero ya di al traste con ese buen propósito, la causa del cual era que cuando siendo más joven hacía lo que yo llamaba versos (que sea dicho de paso, ya están dignamente castigados), se me figuraba que una poetisa era una mujer romántica, y no quería parecerme a ese tipo, pues muy bueno me parece que haya en nosotras sentimientos, pero no sentimentalismo. Cuando en enero de este año se publicó en *El Correo del Comercio* mi artículo “La estrella de la tarde”, dieron en aplicarme el epíteto de poetisa corriente; dije yo, ya que así me llaman,

démosles renglones desiguales y que lo digan por algo. (Lozano en Romero Chumacero 38)

2. Las Hijas del Anáhuac

Otro suceso muy significativo ocurrió en 1873, año en que apareció una publicación dirigida y escrita solamente por mujeres que representó la llave de acceso absoluto al mundo de la inspiración literaria para ellas: el semanario *Las Hijas del Anáhuac*.

Si bien la publicación surgió con la finalidad de promover la ejercitación en las clases de imprenta de las alumnas de la Escuela de Artes y Oficio para Mujeres, estas aprovecharon el espacio para dar a conocer sus composiciones a través del medio. A cargo de la dirección de la profesora Concepción García Ontiveros, el semanario circuló desde el 19 de octubre de 1873 al 18 de enero de 1874. La suscripción al mes costaba 25 centavos y cada ejemplar tenía un precio de seis centavos. La prensa de la época las recibió con beneplácito:

Un nuevo periódico redactado por las señoritas Guadalupe Ramírez, Concepción García y Ontiveros y Josefa Castillo, ha comenzado a publicarse en México con el nombre de *Las Hijas del Anáhuac*. No serían mis aplausos los que recomendarán a las lectoras del *Diario del Salvador* la bella inspiración de esas señoras para emprender una obra que tanto dice de su talento y cultura. Así, en lugar de los pálidos elogios que pudiera tributarles mi entusiasmo, me atrevo suplicarle a usted, la reproducción de algunos fragmentos del primer número, cuyas tres primeras páginas, copia *La Nación*, de donde tomamos la noticia. He aquí el prospecto y dos composiciones tituladas “Mis suspiros” y “Una gota de rocío”. Se siente orgullo y a la vez pensar que la América tiene hijas que, a los encantos de la belleza, reúnen los atractivos de una inteligencia y una institución brillante. (Ilancueitl 3)

Las colaboradoras presentaban relatos de paseos o fiestas, traducciones, cuentos, poemas, recetas de cocina y consejos de belleza. Desde su primer número puede advertirse que decidieron firmar sus textos con seudónimos, eligiendo nombres de mujeres de la época prehispánica, aunque las fundadoras, seguramente dado su rol como responsables del semanario, se presentaban de manera formal y completa: Guadalupe Ramírez y Concepción García y Ontiveros. Fueron ellas quienes insertaron en la segunda página del primer número su propia producción poética:

Mis suspiros / Ya relucen las fúlgidas estrellas / Y en orienta la luna se levanta: / El cenzontle en el fresno triste canta / Y yo huérfana exhalo mis querellas. / Perdí a mi madre que era mi tesoro / Y que en mi desdicha sin cesar pensaba. / Ámela, y en mi anhelo yo soñaba. / Tener para ella habitaciones de oro. (García y Ontiveros 2)

Durante los tres meses de circulación del semanario, *Las Hijas del Anáhuac* manifestaron que tenían la firme convicción de que podían dar a conocer públicamente sus ideas y emociones, sin temor a la crítica o al rechazo, por lo que invitaban a otras jóvenes como

ellas a instruirse para producir “hermosas y correctas composiciones” (Ilancueitl 1). Además de la poesía y cuentos, pueden advertirse dos novelas por entregas: *El linón blanco*, firmada con el seudónimo de Ilancueitl, y *Amor y Misterio*, escrita por Guadalupe Ramírez:

En una noche, en un solo instante, el destino mataba las esperanzas del joven doctor; sin embargo, una idea feliz vino a su mente. Se acercó a Elvira y le dijo: - Salid de aquí. Yo os amo, huyamos de aquí y seré vuestro esposo. Elvira, usando de toda su fuerza de voluntad y llevando su abnegación hasta el heroísmo, le contestó: - Callad, Mario. Hoy pertenezco a Dios y a los desgraciados; pero espero en el cielo nos uniremos. Si me amáis, no volváis a verme; no quiero ser perjura, porque ofrecí no salir de este recinto sino para dormir en un sepulcro. - El primero y el último favor –dijo Mario– dejad que imprima un solo beso en vuestra mano. - No, Mario, idos y no penséis en mí. El perjurio tiene la maldición del cielo... (Ramírez 2)

3. Entre álbumes y correos

Diez años después apareció otra publicación destinada al público femenino a cargo de una mujer, *El Álbum de la Mujer*, de Concepción Gimeno de Flaquer, española radicada en México. El semanario circuló desde el 8 de septiembre de 1883 al 18 de junio de 1890 y tuvo una gran variedad de secciones donde se insertaban artículos, ensayos, crónicas y poemas. Que su primer número se ilustrara con la imagen de Sor Juana Inés de la Cruz permitía atisbar la certeza de la fundadora de que se trataba de un espacio destinado para que las mujeres publicaran sus textos literarios. No faltaban las recetas de cocina y consejos de belleza, pero sobre todo los poemas y las novelas por entregas, entre las que pueden mencionarse: *La casa donde murió*, *La cruz de mayo* y *Tres amigas* de Julia Asensi; *La gratitud de una huérfana* de María Antonieta González; *Su héroe ideal*, de Emilia Quintero; *Victoria o heroísmo del corazón*, *Maura y Sofía* de Concepción Gimeno y *La rueda de la desgracia* de Carolina Coronado, que inauguró el primer número del semanario:

Acababa de llegar a Madrid, de vuelta de una excursión de mis tierras de Andalucía, donde la pasión a la caza me había detenido cerca de tres meses sin pensar en otra cosa, y registraba mis esquelas y tarjetas retrasadas, cuando abrí una fúnebre que decía: «El excelentísimo señor conde de Ranzo...» El papel cayó de mis manos: ¡Dios mío! ha muerto el más querido de mis amigos, aquel por quien renuncié a la mujer única que he amado en el mundo. Luego encontré un billete, también con Oria negra, que me hizo estremecer porque conocí la letra; decía: «Querido Enrique: Tú eras el mejor amigo del pobre Virgilio, y te espera con ansiedad tu prima—Angela». (Coronado 10)

Ese mismo año apareció *El correo de las señoras*, que, si bien fue fundado por un hombre, José Adrián M. Rico, murió al poco tiempo y su viuda, Mariana Jiménez, se convirtió en propietaria del periódico, el cual circuló durante diez años. Con el mismo diseño y formato de los otros, también se enfocó en otorgar espacio a las creaciones literarias de las mujeres, entre ellas Rosa Carreto, Refugio Barragán de Toscano, Dolores Jiménez y Muro, Esther Tapia Castellanos y Laureana Wright, quien en los últimos

números publicó uno de los ensayos que hasta la fecha es considerado como significativo para el feminismo mexicano por su pensamiento de avanzada: “¿Qué necesita la mujer para llegar a esta perfección? Fuerza de voluntad, valor moral, amor a la instrucción y, sobre todo, amor a sí misma y a su sexo para trabajar por él, para rescatarle de los últimos restos de la esclavitud que por inercia conserva” (Wright de Kleinhans 3).

4. Textos violetas

Fue precisamente Laureana la fundadora de *Violetas del Anáhuac*, un auténtico semillero de producción literaria que de 1887 a 1889 dio espacio a un número representativo de mujeres para que colaboraran. El subtítulo elegido delataba la riqueza de su contenido: “Periódico literario, redactado por señoras”.

Durante los dos años que circuló el semanario se insertaron, sin interrupción alguna, artículos, ensayos, traducciones, novelas por entregas, charadas, sonetos y versos que representaban el sentir de aquellas mujeres. Por medio de ellos describían sus impresiones ante un hermoso paisaje, sus recorridos a cualquier estado del país, o sus impresiones en un simple salón de baile. También publicaron poemas románticos, patrióticos y varios más donde ofrecían una visión particular de lo que para ellas significaba ser mujer:

Vivir para el amor y el sentimiento / Consagrarse al hogar, a la ternura,
/ Sacrificar talento y hermosura / En aras del hogar, es el talento, / De
buscar la gloria sin tormento, / De brindar el placer sin amargura, /
Es llenar su misión sublime, pura, / En su atmósfera propia, en su
elemento, pero sensible, débil y cautiva, / Con tu siglo, tu alma y con
la ciencia luchar venciendo, cual venciste altiva, / Es cambiar por ti
misma tu existencia / De suave, perfumada, sensitiva, / En astro de
brillante Refulgencia. (Correa y Zapata 47)

Violetas del Anáhuac proporcionó también a sus lectoras novelas y relatos donde la mayoría de veces el personaje central era una mujer que se enfrentaba a diversos problemas, ya fueran sociales, amorosos o morales, ubicando a la heroína en la época que se estaba viviendo. Varias colaboradoras intentaban darle una solución correcta al conflicto presentado, analizando el argumento y aportando diversas opiniones, que cuestionaban la situación femenina del siglo XIX:

No es exagerado el tipo de nuestra heroína y más de una vez he tenido ocasión de presenciar ejemplares semejantes, y como voz me he preguntado también: ¿es realmente una virtud corresponder a las vejaciones, al maltrato y a las humillaciones de todo género, con el amor más abnegado, con el sacrificio de la salud, de la dignidad, de la reputación y tal vez con el de la vida? Esas pobres mártires que hacen una religión del amor a su verdugo y que no comprenden el deber sin el sacrificio ¿obrarán realmente inspiradas en los sólidos principios de una educación moral bastante elevada, o quizá obedecen a una ley ineludible y fatal y en tal virtud obran inconscientemente? (Murguía 157)

Resulta interesante considerar que a través de la poesía no solamente se manifestaban sentimientos o estados de ánimo, sino que, también, era una manera de

mostrar el afecto o admiración entre mujeres, e, incluso, manifestar algún reclamo, como fue el caso de Ignacia Padilla quien, luego de que se publicara su semblanza en las páginas del semanario, lamentaba que se hubiera puesto el año de su nacimiento, inquietud que expresó en una ingenua y original composición poética:

Pero después de la fecha / Por la que sufro y me aflijo / Hay tantos y tantos elogios / Todos tan inmerecidos / Que por eso justamente / Me ablando y me reconcilio / A Mateana y a usted debo / El inmenso beneficio / De encontrarme entre violetas. / Su grato perfume aspiro. / Y yo... / ¿Qué le ofreceré? / Por los bienes que me hizo. / Un corazón hecho pasa. / Pero muy agradecida. (Padilla 525)

Laureana Wright tuvo la sensibilidad, pero también el liderazgo para que en cada número diferentes mujeres escribieran. Quienes fueron más constantes y, al parecer más cercanas, fueron Mateana Murguía (quien asumió la dirección del semanario durante su último año), Fanny Natali (firmaba con el seudónimo de Titania), María del Alba (al parecer otro seudónimo, que me atrevo a suponer era de Concepción Gimeno), Ignacia Padilla, Rosa Navarro, Dolores Correa y Margarita Kleinhans. Las demás colaboradoras fueron esporádicas o publicaron textos muy contados, pero en las páginas de *Violetas del Anáhuac* siempre se encontraban firmas de mujeres: María de Luz Murguía, Concepción Manresa de Pérez, María del Refugio Argümedo, Emilia Rimbló, Elvira Lozano Vargas, Catalina Zapata de Puig, Carolina Morales, Angela Lozano de Begovich, Dolores Puig de León, Josefa Espinoza de P., Felicitas González, Asunción Melo Río, Ernestina Naville, Antonia Rosales, Consuelo Mendoza, Micaela Hernández, Blanca Valmont, Rita Cetina y Dolores Mijares. La editorial del primer número sintetiza lo que la publicación se propuso y, sin duda, logró:

Aquí estamos.
Venimos al estadio de la prensa a llenar una necesidad: la de instruimos y propagar la fe que nos inspiran las ciencias y las artes. La mujer contemporánea quiere abandonar para siempre el limbo de la ignorancia y con las alas levantadas desea llegar a las regiones de la luz y la verdad. Santa Teresa nos prestará su sombra simpática para inspirarnos en sus virtudes y su sabiduría; la Avellaneda nos dará su genio y su vigor de hombre; Isabel Prieto nos ofrecerá la brillantez de su gloria... Venid, hermanas; la regeneración aparece en el horizonte de nuestro cielo y los iris que la circundan la iluminan con todo su magnífico esplendor. (Del Alba 4)

El semanario desapareció por la grave enfermedad que empezó a debilitar la salud de su directora y fundadora, Laureana Wright. Sin embargo, las semillas ya estaban esparcidas, la tierra abonada y tanto los frutos como las flores brotarían con gran fuerza en el siglo XX. En efecto, en 1904 se fundó *La Mujer Mexicana*, espacio desde el cual un gran número de “violetas” no solamente homenajearon a su maestra y guía, sino que también demostraron que la escritura literaria y periodística inspiraba a las nuevas generaciones de mujeres mexicanas.

5. Reflexión final

Las mujeres mexicanas del siglo XIX encontraron en las publicaciones literarias el espacio ideal para expresar sus sentimientos, emociones e ideas. Sin duda, un momento representativo fue cuando comenzaron a fundar sus propias publicaciones y a dar espacio a sus contemporáneas, ya fuera para dar a conocer recetas de cocina o consejos de belleza, como para difundir producciones literarias y periodísticas.

Las publicaciones recuperadas dieron voz a las mujeres, que, si bien vivían una situación compleja en esa época al no poder votar o tener acceso a la educación superior, también empezaron a romper con prejuicios y estigmas. Se definieron a sí mismas en cada página y mostraron su realidad, así como sus aspiraciones. Posiblemente reforzaban algunas virtudes consideradas femeninas, como la sumisión, la dulzura y la abnegación, pero, al mismo tiempo, atisbaban otras ideas sobre sí mismas. Cada una de ellas utilizó un medio de expresión y hasta de presión social al alcance de su clase: la prensa. “Lograron de esta forma dibujar a las mujeres del siglo XIX en el contexto de sus acciones, de su carácter como personas y pertenecientes a una sociedad” (Hernández 68). Las revistas literarias del siglo XIX representaron, sin ninguna duda, el vehículo a través del cual mejor se expresaron las mujeres de esa época.

Obras citadas

- Coronado, Carolina. “La rueda de la desgracia”, *El Álbum de la mujer*. 5 de jul. 1883. A:10.
- Correa y Zapata, Dolores. “La mujer”, *Violetas del Anáhuac*. 26 de dic. 1887. A: 47.
- Del Alba, María. “Aquí estamos”, *Violetas del Anáhuac*. 4 de dic. 1887. A: 4.
- García y Ontiveros, Concepción. “Mis suspiros”, *Las Hijas del Anáhuac*. 19 de oct. 1873. A: 3.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. “Contemplación”, *Panorama de las señoritas*. 12 de mayo. 1842. A: 251.
- Ibarra de Anda, Fortino. *Las mexicanas en el periodismo*. México: Imprenta Mundial. 1934.
- Ilancueitl. “A nuestras lectoras”, *Las Hijas del Anáhuac*. 19 de oct. 1873. A: 1.
- . “Bienvenida”, *Las Hijas del Anáhuac*. 19 de oct. 1873. A: 3.
- Murguía de Aveleyra, Mateana. “Emilia”, *Violetas del Anáhuac*, 17 de abr. 1889. A: 157.
- Padilla de Piña, Ignacia. “A Laureana Wriyth”, *Violetas del Anáhuac*. 17 jun. 1888. A: 525.
- Ramírez, Guadalupe. “Amor y Misterio”, *Las Hijas del Anáhuac*. 9 de nov. 1873. A: 2.
- Romero Chumacero, Leticia. *Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México 1866-1910)*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2017.

Sariñana, Encarnación. “A una flor”, *La semana de las señoritas mexicanas*. 12 de sep.
1850. A: 216.

Wright de Kleinhans, Laureana. “La mujer perfecta”, *El correo de las señoras*. 5 de jun.
1893. A: 3.

Reivindicación y trascendencia: un viaje a través de la poesía de Olga Acevedo

EDZON CASTILLO MONTOYA*
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

Este ensayo tiene como principal objetivo la lectura analítica sucinta y de reivindicación de la obra poética de Olga Acevedo (1895-1970), poeta chilena, nacida en Santiago que vivió gran parte de su vida en la ciudad de Punta Arenas. Fue amiga de la también poeta chilena ganadora del Premio Nobel de Literatura (1945) Gabriela Mistral, con quien mantuvo una constante correspondencia. También mantuvo amistad con los poetas Pablo Neruda (1904-1973) y Juvencio Valle (1900-1999). Recibió el Premio Municipal de Poesía de Santiago en dos ocasiones (1949 y 1969), fue una de las fundadoras de la Alianza de Intelectuales (1937) la que destacó por su firme defensa por la libertad, democracia, la lucha contra el fascismo, condena de la Guerra Civil Española, al estar de parte de los republicanos, y a la Segunda Guerra Mundial. Dentro del contexto político, Olga Acevedo fue militante del partido comunista de Chile (Nómez 133) y admiradora de las políticas y gestión llevadas a cabo en la antigua URSS, como se puede apreciar en el poema “La sexta parte del mundo” del poemario *La violeta y su vértigo* de 1942.

La situación mediática de Olga Acevedo es peculiar, como menciona María Inés Zaldívar en “El caso de Olga Acevedo” (2018). Esto debido a que a pesar de entablar amistad con los grandes poetas de su tiempo, ahora cánones en la literatura nacional y su estudio, no es muy conocida en el espacio cultural de Chile. Es más, es escasísima la presencia de sus poemas en los textos de estudio de la educación pública nacional. Esta situación, arbitraria o no, ha conllevado que tanto ella como sus obras permanezcan en el más completo anonimato literario. Naín Nómez la incluye en su *Antología crítica de la poesía chilena, Tomo II* (2000) dedicándole tres páginas, la primera dedicada a su biografía, en donde expone los hitos de su vida, destacando que la escritora fue víctima de una larga enfermedad –mal de Parkinson– la cual le acarreó una considerable disminución de su movilidad (133). La segunda página expone comentarios a su obra de críticos de los tiempos de publicación de los libros y otros más contemporáneos. En estos análisis, se encuentran fragmentos de Víctor Castro, Raúl Silva Castro, María Urzúa, Ximena Adriazola, Carlos René Correa, Lina Vera Lamperein, Tomás Lago, quien prologa una de sus obras, y un crítico que firma con el nombre de Picwick (134). Por último, concluye con un sucinto análisis del autor en donde argumenta la cercanía con las vanguardias, específicamente con el surrealismo, la incorporación de imágenes impactantes, emocionalidad y su compromiso social (135).

* **Edzon Castillo Montoya.** Máster en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universitat de Barcelona. Dr. © en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Correo electrónico: edzon.castillo.m@gmail.com

Por otro lado, María Inés Zaldívar, profesora, investigadora y poeta ha iniciado desde 2018, con la publicación de “El caso de Olga Acevedo” en *Hispanoamérica: Revista de Literatura*, una socialización de la poeta en Chile y en el círculo crítico hispanoamericano. En 2019 publica *Poesía completa de Olga Acevedo* en donde la académica chilena participa como editora. Al finalizar el mismo año, Zaldívar vuelve a incluir a Acevedo en un texto de su autoría titulado *Lecturas de poesía chilena: De Altazor a La Bandera de Chile*. Del mismo modo que Nómez, también presenta una breve introducción biográfica de la autora, pero añadiendo datos personales como que no tuvo hijos y un matrimonio breve y poco feliz (95). La diferencia con lo expuesto por Nómez radica en que Zaldívar realiza un comentario y un análisis de algunas obras de la poeta, el que plasma desde varios enfoques lingüísticos y literarios que pretenden guiar a un lector incipiente para entender la obra de la escritora chilena, además de comentar la nula reedición de sus poemas y la marcada presencia religiosa en sus obras. En este apartado, Zaldívar hace mención de otras obras y artículos publicados en relación a la poética de Acevedo: *La mujer en la poesía chilena* (1963) de María Urzúa y Ximena Adriazola, *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio* (1998) de María Eugenia Brito y *Los nombres de la diosa: religiosidad en la poesía de Olga Acevedo* (2015) de Manuel Naranjo Igartiburu. En consonancia con lo anterior, Zaldívar expone las características estilísticas de la poesía de Olga Acevedo. Para tal efecto, enuncia la influencia de la lengua francesa en la escritura, la creación e incorporación de neologismos encontrándose estos a lo largo de todas sus obras (96).

Para la académica, la utilización de ciertos recursos, como la estratégica asociación de la sinestesia, imprime un sello personal a toda su escritura. Con todo, no hace explícita la influencia estética de Rubén Darío en la poeta nacional. Independiente de lo anterior, el uso de onomástica floral y mineral y la incorporación de la sinestesia, es visto por Zaldívar como algo original, con la finalidad de crear sensaciones que promueven en Acevedo el exotismo de corriente hindú. A estos estudios se incluye la ya mencionada *Antología crítica de la poesía chilena* de Naín Nómez.

El desconocimiento y apartamiento de Olga Acevedo no solo se presenta en los textos de estudios de la asignatura de Lengua y Literatura en Chile. Sucede del mismo modo en análisis, compendios, antologías o proyectos de investigación, salvo los casos de publicaciones y monografías ya comentadas. En la prensa escrita posterior al Golpe Militar de 1973, paulatinamente se comenzó a silenciar y a excluir del canon lírico chileno, de manera voluntaria o no, el nombre de esta escritora, privilegiando el de Gabriela Mistral, Marta Brunet (1897-1967) y María Luisa Bombal (1910-1980), entre otras.

En caso contrario, las críticas literarias originadas desde los periódicos nacionales fueron constantes en relación a las obras de Olga Acevedo. Aún más, la publicación de sus poemarios, su estilo y sus rasgos más característicos fueron ampliamente comentados en las secciones de letras, libros o autores nacionales. Los textos relacionados con la escritora nacional no solo fueron difundidos en los diarios más importantes del país,



sino también, en los medios de circulación regional. Por ejemplo, *El Clarín* de Santiago de Chile expone una nota referida a Olga Acevedo escrita por “Sherlock Holmes” el 20 de junio de 1968 en donde el autor comenta *La víspera irresistible* de la siguiente manera: “ardo en la lectura como en una lámpara, asomado al cristal de las palabras” (s/p). También se encuentran escritos del mismo estilo en el diario *Última Hora* de Santiago de Chile (5). En este caso, Sergio Latorre expone su punto de vista sobre la autora (4 de junio de 1968), lo que se repite en *La Tribuna* de Los Ángeles (20 de julio de 1968), mientras el poemario *La víspera irresistible* es reseñado en la *Última Hora* por Gonzalo Drago ese mismo año (26 de mayo de 1968). Este último desarrolla sobre Acevedo: “padece desde hace varios años de una dolencia irrecuperable” y sigue: “no obstante, mantiene una lucidez mental admirable y conserva un estro poético que parece haber adquirido mayor hondura y dramatismo” (s/p).

La prensa escrita estuvo pendiente y a la vez difundió la producción literaria de Olga Acevedo. Esto se comprueba en las circulaciones de los diarios: *La Región* de San Fernando (1968), *La Discusión* de Chillán (1968), *El Siglo* de Santiago de Chile (1968), *El Clarín* de Santiago de Chile (1969), *La Prensa* de Tocopilla (1970), *El Magallanes* de Punta Arenas (1970) y *La Nación* de Santiago de Chile (1971). Luego, las menciones a la escritora desaparecen de las secciones culturales y artísticas hasta 1979, momento que el diario *Las Últimas Noticias* expone sobre la escritora. Dos años más tarde, el 31 de diciembre de 1981 aparece en la sección “Poetas de Antaño” del diario *Puente Alto al día* una biografía y una breve descripción de su poesía. En este, se presenta: “Olga Azevedo es una enamorada del arte de Gabriela Mistral y ha llegado tanto a saturarse de él que, en algunos casos, sus estrofas se confunden en un mismo gesto y actuación psicológicos” (s/p). Como se puede apreciar de manera escueta, la obra de Acevedo es eclipsada ante la de Mistral. No se visualiza como un paralelismo poético, sino, más bien, como una copia del modelo emocional de la premio Nobel. Posteriormente, y a modo de resumen, Hernán de La Carrera Cruz de *El Diario Austral* del 15 de noviembre de 1997 dice:

[...] uno opina que después de Gabriela Mistral, es la poetisa cuya obra nos inspira la sensación más encantadora de sinceridad espiritual y riqueza artística [...]. Su estilo es moderno y a veces inclasificable, sin llegar jamás a tomar actitudes añejas. Vocablos audaces, de interpretación defectuosa, imprecisa, suelen desperfeccionar bellísimas ideas de arte simbolista. (3)

En *Los cantos de la montaña*² publicado en 1927, la autora plantea a una hablante lírica inmersa en la temática religiosa cristiana e hindú a través de poemas en prosa. Dentro de este universo poético destacan la angustia, el amor y la muerte como elementos centrales de los escritos. El recurso de la pregunta retórica a Dios es una constante en la obra, al igual que el uso de símbolos, la onomástica bíblica y la presencia del mito mariano. La inclusión de la actitud apostrófica es otra de las características del poemario, pues constantemente se apela a un diálogo con la divinidad o a los sentimientos que atormentan a la voz poética.

En contraste, con lo mencionado por Zaldívar, que centra su análisis en la forma de *Los cantos de la montaña*, el fondo de la propuesta escritural de Acevedo va más allá

2. Para las citas de los poemas se empleará el compendio *Poesía completa de Olga Acevedo* (2019) de María Inés Zaldívar.

de lo lingüístico, como lo es la grafía afrancesada o la inserción de neologismos (96). En el poema “De la muerte interior” (59) se muestra a una voz que menciona el uso de drogas (hachís, opio): “Verlo todo como un mundo fantástico... extraño, feo... sin conocer el haschich, ni el opio...” (64); el recurso de las tretas del débil en “Revelación”: “Apártate de mí... Señor! que soy pobre y soy humilde! Mira Señor que no soy príncipe. Que no soy de casta de los opulentos, ni del linaje de los nobles” (84); la pérdida de la virginidad en el poema “El dolor de la fecundación”: “Vivo desesperada... Siento mi vida entera como una mata abotonada. Y hay un dolor y una aflicción tal el dolor de la fecundación” (87). En el Canto II, destaca la risa de los niños como símbolo de inocencia en “La ayuda celeste”: “Y había como un soplo de vida nueva y yo «reía entre lágrimas como ríen los niños! Y sentía que se dilataba el corazón hasta los cielos y crecía hondo... una inmensa y secreta esperanza!” (107). En el Canto IV destacan la metáfora mujer/fecundidad/huerto en “El huerto en flor”: “«Ya estoy floreciendo... Bajo el cielo puro, tiemblan entre las brizas, mis ramas aromosas, rosadas al sol...” (167), la sinestesia hacia las frutillas del poema “Fragancias”: “Sube un perfume de frutilla madura, desde la tierra... Qué rica virtud encierra su callada maravilla!” (171); la mención al estilo de Gabriela Mistral en “El valle”, semejante a “Piececitos” de la premio nobel: “Pobres labriegos que van amarotados de frío... ¡Quién sabe si a buscar pan! ¡Quién sabe a qué van Dios mío!” (173) y el vínculo entre la divinidad con los terremotos en “Sísmica”: “Y antes de que nadie pueda levantar la palabra toda la Tierra tiembla despavoridamente! Su gran corteza herida se abre en grieta macabra ¡Y es un sollozo su corazón caliente!” (178).

En el Canto V se expone una visión cercana a lo social, por ejemplo en relación con el fallecimiento de un niño abandonado en “La madre canta”: “El Señor Jesús vino a ver su llanto. Y amoroso y bueno lo envolvió en su manto! Lo llevó cantando cantos de alegría... Y en llegando al Cielo, se lo dio a María!” (190); la importancia del amor (198), la fecundidad (201), la muerte de unos padres (202-04) y la esperanza de un embarazo que nunca se produce (212-13) son los temas seleccionados por la autora. Finalmente, en el Canto VII, se presenta una cita a *Las mil y una noches* en el poema “De la meditación”: “Te bendijo la sed de los pobres y en la hora del Ángelus me contaste en el rezo, aquella historia interminable de ‘Las Mil y una Noches’...” (264) y la descripción de dar a luz en “Luz”: “Catarata de fuego y zumos ricos, armonías, matices y conmociones fúlgidas! Delicia y dolor íntimo, como la matriz que se desgarró y vierte sangre de amor y de dolor, «antes del parto, en el parto y después del parto...»” (273), como un milagro dado por Dios vinculado a la vida y la eternidad. Subjetividades que enriquecen la escritura poética de Olga Acevedo y hacen aún más interesante su análisis al incorporar temáticas traslapadas y ocultas entre los versos de marcada tendencia metafísica.

La estética de la escritura en algunas ocasiones se asemeja a la corriente de la conciencia por ser una reflexión materializada por medio del uso de mitologías y referencias bíblicas, como lo son la onomástica de ángeles y arcángeles, los cuales son invocados en momentos de aflicción espiritual o como mediadores entre lo humano y lo divino.

Respecto a *Siete palabras de una canción ausente* (1929), la poeta mueve su poesía a un entorno más telúrico y concreto sin abandonar sus rasgos religiosos. Comienza su andar lírico con un poema relacionado con la geografía de Chile (285), en el cual, se transmutan la naturaleza, la mujer, los astros, la tradición y lo divino. La historia ancestral de Chile se hace presente con la incorporación de Caupolicán, la historia de América con Cristóbal Colón, la fitonimia a través del Boldo y el Peumo y la zoonimia con

el cóndor vinculado a la soledad y a la cercanía con Dios al volar cerca de las montañas. En esta obra, Acevedo vuelve a hacer mención de la maternidad y la infancia (288) repitiendo el motivo del niño muerto o del niño dentro del vientre que luego vincula con la fecundidad de los “parrones maduros y de espigas henchidas” (289), los que generan una mutación en el entorno de la hablante lírica al entregar un cambio en el paisaje y en el corazón por el amor y vida que entregan. Con todo, no deja de expresar el dolor que produce la fecundación (penetración) y el dar a luz. Es ambigua en el verso “mañana habré dado a luz a mi primer hijo” (290) al no especificar si su primer hijo se refiere a un parto o a la publicación de sus poemarios. Aún así, confiesa que solo Dios sabe su verdad entre sollozos y soledad.

Uno de los puntos que se destacan en este poemario es la presencia de la intertextualidad y el vaticinio. El primero se enlaza a lo escrito por Pablo Neruda en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y, lo segundo, con lo que publicara Vicente Huidobro en *Altazor* (1931). La autora, redacta unos versos semejantes al “Poema 20” del premio Nobel: “Te diré las palabras más tristes... como el último paso en el silencio de la noche”. Y Huidobro con: “Un pájaro que cae con una ala quebrada” (294). Del mismo modo, se presenta un ápice de futurismo al escribir sobre “automóviles veloces, cuadrillas de aviones y un velero azul” (295). Esto demuestra, en primera instancia, que los poetas se leían y conocían entre ellos y, además, expone a Olga Acevedo como una escritora estéticamente visionaria y con un gran talento artístico.

En *El árbol solo* (1933) regresa a sus orígenes temáticos al incorporar nuevamente referencias a lo religioso y a los sentimientos de dolor, angustia y amor en los once poemas en prosa que componen la obra y que oscilan entre lo carmínico y lo enunciativo. Para ello, emplea un lenguaje íntimo sustentado en las anáforas presentes en el poema homónimo “Es como mi corazón” (299); la reiteración de términos y metáforas: “Una rosa de fuego cunde en mi seno izquierdo” presente en el poema “Delirio” (301); hipérboles: “Podré llorar ahora como tal vez ya nunca lloraría en la vida” en “Luto” (302-03); el tema del luto en “Cilicio” (304), la muerte de un amado en el poema “Fatal”: “Ay! Avión desconcertado rodando vertiginosamente hacia la muerte hora desconsolada! hora de luto! única hora de mi destino aciago...” (305); la muerte de una madre (306) y el amor a un hombre (308).

Lo mismo ocurre en *La rosa en el hemisferio* de 1937. Los catorce poemas se mueven en torno a temas religiosos y amorosos. Se presenta un agradecimiento constante a la divinidad por la perfección de creación. Además, la voz lírica se entrega a la voluntad del destino planeado por Dios con el objetivo de alcanzar una “comunió celestial” y un “amor infinito” (319). En el poema “Liberación” nuevamente se mencionan los temas de la maternidad (lactancia) y parto como anhelos inalcanzables (320). También, se hace presente el amor fraternal en el poema “Saludo a mi padre” (321), al amor idealizado en “Plenitud” (323), “Tránsito” (325) y “Luna llena” (329), una descripción de la vida rural en “Madrugada” (327) y un homenaje a Federico García Lorca en “Día de luto” (337).

La publicación de *La violeta y su vértigo* en 1942 significó otro cambio en la escritura de la poeta nacional. En este poemario compuesto por treinta y ocho escritos Olga Acevedo expone su lado más político, crítico y social. En el poema “Consciencia” (347-48) la voz lírica por primera vez habla sobre su autoestima al considerarse una mujer bella. Inicia su recorrido desde su interior luminoso, agradable, estético para prontamente adentrarse a lo oscuro y desagradable que representa la sociedad, la historia y los acontecimientos de los que es testigo.

El traslado de la hablante lírica hacia lo social se gesta en “A los del Winnipeg” (352-54), poema dedicado a los refugiados españoles que arriban al puerto de Valparaíso

en 1939. En “Karma” (357-58) se hace una analogía a la Segunda Guerra Mundial nombrando a Alemania como la “bestia” que condenó y maldijo al mundo. En “Canto a los trabajadores de Chile” (364-65) se realiza una reivindicación de los derechos políticos y sociales de los trabajadores, además, se apela a la herencia Mapuche, a la religión, con Cristo y al porvenir, con Marx. En “Saludo a la mujer chilena” (369-70), la voz visualiza a la mujer como parte de la historia y del destino de Chile. Invoca a su origen Mapuche al calificarla como ágil, resuelta, fecunda, resistente, médium de lo infinito, sacerdotisa y ángel, pilar de una sociedad que no valora su esfuerzo y sacrificio. El poema “Canción de cuna” (373) es una peculiaridad híbrida entre lo dadaísta, la jitanjáfora y la onomatopeya. Es un experimento escritural que incluye la autora entre textos con un marcado acento social y que argumenta la versatilidad de Acevedo para escribir en temáticas y estilos no cotidianos. Con “La sexta parte del mundo” (379-80) la poeta estrecha la relación con la hablante lírica al exponer públicamente su admiración a la URSS como modelo político, económico y social. El poema “Hermano” (385) va dedicado a su padre y expone las desigualdades sociales en las que viven las clases trabajadoras en Chile. En este denuncia al capitalismo como productor de miserias, desigualdad e injusticias sociales. La hablante emplea lo apostrofico para apelar al proletariado como una forma de despertarlo de un sueño que lentamente lo llevará a una aniquilación de hambre, miseria y crimen para él y su familia. Es una dura interpelación con el objetivo de cambiar lo establecido antes de que sea demasiado tarde. “Desde lejos” (390) va dedicado a Chile desde los puntos de vista geográficos, de flora y de fauna. Es un recorrido aleatorio de norte a sur y de cordillera a mar. Finalmente, se destaca el poema “Raíz” (392-94) en donde la autora plasma un fragmento de su vida al mencionar su experiencia en el amor, su iniciación en el ejercicio escritural y de la vida en pareja. Este último punto queda de manifiesto en la penúltima y última estrofa del poema al narrar una supuesta violencia de su esposo hacia ella por escribir poesía.

La publicación de 1948, *Donde crece el zafiro*, marca una continuación con su obra anterior respecto a las temáticas abordadas. En este poemario, las descripciones de la geografía chilena, la inserción de animales y vegetales autóctonos, el uso constante del número siete y un canto al minero son los rasgos más destacables del texto. En primera instancia, el prólogo está elaborado por Juvencio Valle con dos poemas: “En viaje hacia el zafiro” y “Envío”, ambos centrados en la necesidad de poseer “sentidos extraterrenos” (399) para alcanzar la comprensión de los escritos. El texto se compone de veintitrés piezas líricas que comienzan con el poema homónimo “Donde crece el zafiro” (400-01), trabajo cargado de flores (clavel, nenúfares, camelias, alhelies y anémonas) y piedras preciosas (zafiro, amatista, nácar, esmeraldas, diamantes y rubies). Es importante destacar que Acevedo en varias de sus obras se acerca al Modernismo de Rubén Darío al incluir la figura del cisne, como ocurre en este poema al rondar en las noches durante el sueño de los hombres, al igual que Dios que todo lo ve (401). Siguiendo las características estéticas de la autora, los temas como la muerte, el dolor, el amor y la angustia son una constante en este poemario y siguen como la columna vertebral de sus obras. Esto se materializa en “Luto” (402), “Cuando canto en la noche” (403), “Viudez” (414-15), “Es una pena...” (416), “Vértigo” (422) y “El llanto de los desterrados” (423).

Con “Infancia de Chile” (404-07) la autora se extrapola de lo metafísico acercándose a lo telúrico e introspectivo mediante un *racconto* de su infancia que es recordada con sentimientos de agrado y bienestar. Nuevamente aparece la fitonimia con los nardos, azucenas, rosas, duraznos, ciruelas, sandías, damascos, yerba mate, toronjil, canela, membrillos, melones, guindas, uvas, naranjos, magnolios, alhelies, claveles,

acacias, peumos, boldos, albahaca, yuyos, menta y jazmines. En lo que respecta a la zoonimia son las aves las destacadas en el poema junto a los insectos: grillos, mariposas, palomas, jilgueros, golondrinas, potrancas, tórtolas, queltehues, pidenes, picaflores, zorzales y luciérnagas. Del mismo modo ocurre con los lugares y orografía: valles de Aconcagua, Cordillera de los Andes, Cerro Santa Lucía, Mar Pacífico, Antofagasta, Doñihue, Teno, Chillán y Pichilemu. Preludio modesto a lo que sería *Poema de Chile* (1967) de Gabriela Mistral. Con “Canto al minero” (412) la autora rinde un homenaje a la sacrificada y peligrosa labor minera calificándola como cercana a la muerte al transitar por “oscuros sótanos”. En “El niño solo” (413), el motivo se centra en el abandono de la infancia, el trabajo desde corta edad y las penurias que deben soportar los niños por el hecho de nacer en un hogar humilde. Es interesante destacar a partir del texto que la hablante lírica conoce, ha visto y empatiza con el niño bajo la lluvia pero su observación la realiza desde la lejanía, es decir, denuncia el hecho pero no hace nada al respecto, solo se limita a enunciarlo. Siguiendo la misma veta social se encuentra el poema “Río Mapocho” en el cual la hablante lírica menciona al proletariado como un grupo solitario, sencillo y humilde que crece “a pata pelada y sin destino” (420-21). Un sector de la sociedad compuesto por niños huachos, huérfanos, vagabundos, bohemios, campesinos, pécoras, artistas pobres, venteros y mendigos. El río Mapocho, la estación homónima y la Vega son los lugares en donde se desenvuelven y habitan los más desposeídos.

Con *Las cábalas del sueño* publicada en 1951, Olga Acevedo en nueve poemas en prosa expone una interioridad próxima al mundo onírico con visiones de un mundo apocalíptico y sin esperanzas para la sociedad. Esto se materializa en “Qué sucede, Dios mío?” (443-44) en donde una voz poética vaticina un fin de los tiempos, la pérdida de los valores cristianos y un colapso moral y ético en la sociedad posmoderna. Todo, enmarcado en una base religiosa y mística como una lucha permanente entre el bien y el mal. La repetición de la pregunta retórica “Qué sucede, Dios mío?” viene a remarcar una angustia al ver como la oscuridad se agranda arrastrando a la humanidad a un vacío o a un destino sin retorno. Aún así, en el último poema “Antes que el velero parta...” (455-56), expone a la figura de la mujer como uno de los recursos a los que la humanidad puede acudir en el momento de alcanzar su fin. Es presentada desde el enfoque de la fecundidad, la esperanza y la maternidad como motivos de salvación ante las tribulaciones acaecidas a principios del siglo XX. Apela a su incorporación plena en la sociedad como miembro en igualdad de condiciones frente a los hombres. Son la mujer, la familia y la religión los que producirán la esperanza y la llegada de mejores tiempos.

Isis, publicado de 1954, está compuesto por veintiún escritos en donde destacan los poemas “Chile” (468), “Indio araucano” (474-75), “Recuerdos y saludos” (491-94) y “Cuando todos se van” (495). En “Chile”, la hablante lírica realiza una enumeración de rasgos que diferencian al país austral del resto. Lo describe como un lugar fértil (doradas mieles, vasos de leche, manzanas rubias, leche gruesa y frutos dulces) colmado de naturaleza (cúspides andinas, bosque radiante, caudaloso río y alamedas verdes). Tierra entre el mar y la montaña con gente valerosa descendiente del pueblo araucano. Sobre el mismo tema, el poema “Indio araucano”, a modo de reconocimiento y alabanza, hace alusión a la nación Mapuche como un pueblo orgulloso, valiente, guerrero, resistente al “sismo infernal de la conquista”, jamás derrotado. Describe: “El pecho duro de pasión y cólera peleando hasta la muerte su dominio” (474). Del mismo modo realiza un reconocimiento a Manuel Rodríguez en el poema del mismo nombre (478-82). Con “Recuerdos y saludos” (491-94) la hablante enuncia una travesía por el viejo continente. Visita España, Francia e Italia, lugar donde comparte con Gabriela Mistral en su estancia

de Nápoles y su regreso a Chile. Es interesante constatar que este poema es el único donde la hablante lírica es feliz, tiene gratos recuerdos y agradece la oportunidad dada por la vida sin incluir el dolor y la melancolía tan característica de su poesía. Concluye *Isis* con “Cuando todos se van...” (495) y con “Acción de gracias” (496). Los ejes en los que se desenvuelve el primero son el exilio, la lejanía, la despedida y la soledad, mientras que el segundo manifiesta la dualidad de momentos de la vida, ambos temas trabajados anteriormente pero que se reiterarán en su última obra, *La víspera irresistible*, de 1968.

En 1962, Olga Acevedo publica su penúltima obra titulada *Los himnos*. Compuesta por catorce himnos, se inicia con prólogo de Tomás Lago (501-02) en donde el poeta clasifica a la autora como heredera del Romanticismo, el Neorromanticismo y la poesía de trascendencia con base en las teorías metafísicas y fondo religioso. En *Los himnos* Acevedo regresa a la autorreflexión, a la conciencia, a las imágenes oníricas, a la búsqueda angustiada de una serenidad extraviada en los avatares de la vida y en la persistencia de un diálogo con Dios.

Con la publicación de la última obra, *La víspera irresistible* en 1968, se cierra el ciclo de producción artística de esta escritora nacional. A grandes rasgos, es una despedida literaria compuesta por trece poemas más un prólogo redactado por Juvencio Valle con el poema “Una copa de oro para Olga” (523-24). En este, Valle expone una especie de discurso de reconocimiento a Olga Acevedo como escritora, resumiendo en un poema sus objetos y motivos de inspiración: historia humana, cataclismos, violetas y vértigos, tristes adioses, guerras y revoluciones. Todo en treinta años. La voz lírica que presenta Acevedo es una que agradece a la vida las bendiciones experimentadas, reconoce en el poema “Hacia el tiempo” (528-29) que ser mujer a mediados del siglo XX debe llevarse con sufrimiento y resignación. Visualiza la importancia de la mujer como compañera de los hombres que sufre por las tinieblas y abismos del destino. Como escritora es consecuente con su postura política e incluye en su última obra un poema a Mao Tse-Tung, máximo dirigente comunista en China, titulado “Rogativa a Mao Tse-Tung” (531-32), en donde plantea que su gestión llevará a la alegría, amor, verdad y vida al pueblo oriental. “El monstruo” (535-36) es un poema de denuncia hacia el fascismo europeo exponiéndolo como un peligro para la humanidad y su desarrollo. En “Ventana” (537) acusa la indigna vida de los niños y la desigualdad social. Rinde homenaje a Marina Raskova, piloto soviética en el frente oriental durante la Segunda Guerra Mundial en “Una rosa a Marina Raskova” (539). Como cierre al poemario y a la vez a su obra, en “La víspera irresistible” (541-48) Acevedo realiza una despedida personal y literaria de este mundo, entregando el testimonio a los futuros poetas, pues sabe que el camino hacia el final de sus días se ha estrechado, aunque espera a la muerte con dicha.

Su reflexión sobre el paso del tiempo y la vejez es un tema ineludible al igual que el matrimonio y la muerte. Por lo mismo, agradece y nombra a las personas que han ayudado en su vida y quienes han plasmado gratos recuerdos. Con la incorporación de un mantra del dios Shiva: “OM JRIM IN MAHN NAMA” (543) deja en claro su admiración por la cultura y sabiduría hindú. También, hace mención a un no claro fallecimiento de un hijo de siete meses mientras estaba en su vientre (546), agradece a su esposo y concluye con las palabras: “Así fue todo. Así tenía que ser. Que aventura difícil y qué impresionante alumbramiento” (546-47) y con la cita bíblica: “Padre, Amor, en tus manos encomiendo mi Espíritu” (548).

En suma, Olga Acevedo recurre a la lírica no solo para mantener un diálogo con la divinidad, sino que también la emplea como canal con la finalidad de expresar su punto de vista crítico referente al contexto experimentado. Su opinión y juicio a

acontecimientos son concretizados en su poética a partir del poemario *Donde crece el zafiro* (1948). Es más, los temas relativos a Dios y al hinduismo son acompañados con referencias a la maternidad, mujer, niñez, pobreza y hechos histórico-políticos, como la Guerra Civil Española. Su obra, inocente en un principio, muta paulatinamente desde una voz femenina sumisa que acepta los designios del hado, a una hablante empoderada ante los sucesos acaecidos a su alrededor. Con esto, no solo alcanza una madurez poética, sino que además incluye un campo simbólico transversal en sus obras; transformando una deprecación en una escritura profunda, compleja e integrada de mitologías.

Sobre su presencia o no en el canon nacional se pueden presentar varias conjeturas. Lo que sí es cierto es que lentamente en los años de la dictadura chilena (1973-1990) su figura, al igual que sus escritos fueron desapareciendo de las imprentas y de la prensa. Situación poco decorosa tomando en cuenta el nivel en lo concerniente a la forma y al fondo de sus escritos. Poemas que abarcan temáticas de diferentes matices, reivindicaciones, anhelos, realidad y denuncia de un Chile que mutaba de poseer ojos ciegos y oídos sordos ante la desigualdad y el abandono, hacia uno donde se comienzan a visualizar las necesidades del otro. Fue Olga Acevedo quien, con sus reflexiones artísticas, plasmadas en cada una de sus obras, transformó la poesía de cisnes, minerales, animales y plantas a una poesía social que canta a la URSS, a los mineros, a niños abandonados y al parto como motivos y objetos literarios capaces de producir cambios. Estos mismos temas quizá fueron los detonantes para ser aislada y marginada de las investigaciones y análisis literarios en Chile: un Chile que borraba u omitía todo aquello que produjese opinión, reflexión o crítica. Un Chile que con complicidad de la academia seleccionó, por miedo o no, a los próceres literarios acordes al pensamiento del régimen. Por esta misma causa, la razón de este artículo, un texto generalista que pretende sacar a la luz el trabajo de Acevedo al comentar toda su obra poética y la excepcionalidad de la misma, invitando, además, a su lectura, comentario y divulgación. 📖

Obras citadas

- “Olga Acevedo se despide”. S. C. *La Discusión*. Chillán, Chile. 26 abr. 1968: 3.
- “Olga Acevedo”. *La Nación*. Santiago, Chile. 10 oct. 1971: 13.
- “Olga Acevedo”. *Las Últimas Noticias*. Santiago, Chile. 1 sept. 1979: 5.
- “Olga Azevedo”. *Puente Alto al día*. Santiago, Chile. 31 dic. 1981: s.p
- Brito, María Eugenia. *Antología de poetisas chilenas. Confiscación y silencio*. Chile: Dolmen, 1998.
- De la Carrera Cruz, Hernán. *El Diario Austral*. Valdivia, Chile. 15 nov. 1997: A3.
- Drago, Gonzalo. “La víspera irresistible”. *Última Hora*. Santiago, Chile. 26 may. 1968: s.p.
- . “La víspera irresistible”. *La Región*. San Fernando, Chile. 29 jun. 1968: s.p.
- “Falleció la poetisa Olga Acevedo Serrano”. *El Magallanes*. Punta Arenas, Chile. 6 oct. 1970: 3.

- Holmes, Sherlock. “La angustia con sabor a de profundis”. *Clarín*. Santiago, Chile. 20 jun. 1968: s.p.
- Latorre, Sergio. “Tañido de despedida”. *Última Hora*. Santiago, Chile. 4 jun. 1968: 5.
- “La víspera irresistible”. *La Tribuna*. Los Ángeles, Chile. 20 jul. 1968: s.p.
- Mellado, Raúl. “Olga Acevedo una vida para luchar”. *El Siglo*. Santiago, Chile. 14 abr. 1968: 16.
- Naranjo Igartiburu, Manuel. *La calle Passy 061*. Blog de Literatura y Crítica. Creado 15 de diciembre de 2015. Consultado el 23 de noviembre de 2021. <http://www.lacallepassy061.cl/2015/12/los-nombres-de-la-diosa-religiosidad-en.html>
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo II*. Santiago: Lom, 2000.
- Sabella, Andrés. “Olguita Acevedo”. *La Prensa*. Tocopilla, Chile. 8 oct. 1970: 3.
- Urzúa, María; Ximena Adriazola. *La mujer en la poesía chilena: (1784-1961), [antología]*. Santiago: Nascimento, 1963.
- Zaldívar, María Inés. “El caso de Olga Acevedo”. *Hispanoamérica* 40 (2018): 115-20.
- . *Poesía completa de Olga Acevedo*. Santiago: Ediciones UC, 2019.
- . *Lecturas de poesía chilena. De Altazor a La Bandera de Chile*. Santiago: Ediciones UC, 2019.



DETALLE DE LA OBRA

Torre fantasma

VÍCTOR H. ORDUÑA "SHAMIR"

Torre fantasma

FICHA TÉCNICA



AUTOR: VÍCTOR H. ORDUÑA
DÍMENSIONES: 4.000 X 6.000 PX
TÉCNICA: FOTOGRAFÍA DIGITAL CON EXPOSICIÓN MÚLTIPLE
PAÍS: MÉXICO
AÑO: 2021

Víctor Hugo Orduña Silguero “Shamir” (Tamaulipas, México). Licenciado en Ciencias de la Comunicación con Maestría en Metodología de la Enseñanza, cantautor, fotógrafo, artista visual y poeta. Ha participado en antologías de narrativa breve y poesía en ediciones tanto impresas como digitales. Primer Lugar Estatal del Poetry Slam 2019 en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil. Creador del proyecto audiovisual letraneutra. Es catedrático de diferentes universidades y servidor público del Ayuntamiento de H. Matamoros, Tamaulipas.

Correo electrónico:
ordunavictor@hotmail.com

Reseñas



“¡Ay voz secreta del amor oscuro!”
Una lectura homoerótica de la literatura española

DAMIÁN LEANDRO SARRO

Un río lleno de historias

SALVADOR CRISTERNA

“¡Ay voz secreta del amor oscuro!” Una lectura homoerótica de la literatura española

 DAMIÁN LEANDRO SARRO*
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ROSARIO

Peral Vega, Emilio. *La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*. Madrid: Cátedra, 2021. 291 páginas

La crítica literaria constituye una disciplina y un ejercicio de escritura que se desarrollan en arenas movedizas y permeables a través de las distintas épocas y por medio de diferentes perspectivas o metodologías. En las últimas décadas, el abordaje académico del texto literario ha ido inclinándose hacia ángulos específicos de interpretación, es decir, hacia una especificidad que implica una lectura perimetral del campo literario. Entre las más recientes contribuciones a la crítica literaria, pueden mencionarse las siguientes teorías: la deconstrucción (J. Derrida, P. de Man y G. Hartman, entre otros), la psicoanalítica (S. Freud, C. Jung y J. Lacan), la feminista (S. de Beauvoir, S. Gilbert y S. Gubar, entre otras), la empírica de la literatura (S. Schmidt y el grupo NIKOL), la de los polisistemas (I. Even-Zohar y el *Culture Research Group*) y la de los estudios culturales (R. Williams, E. P. Thompson, R. Hoggart, F. Jameson y S. Zizek, entre otros). Asimismo, y siguiendo con este arbitrario panorama bibliográfico, es digno de mención el trabajo de L. Morrissey, *The Constitution of Literature* (Stanford University Press, 2008), el de F. Moretti, *Atlas de la novela europea. 1800-1900 (Siglo Veintiuno, 1999)* y el de N. Santiañez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos* (Crítica, 2002); por último, las dos recientes ediciones de A. Abello Verano, D. Arciello y S. Fernández Martínez, *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica y La escritura y su órbita. Nuevos horizontes de la crítica literaria hispánica* (Universidad de León, 2018 y 2020, respectivamente), resultan muy significativas para tener un abanico de lecturas críticas sobre la literatura hispánica de los últimos ciento cincuenta años.

En esta última línea puede ubicarse el reciente trabajo –objeto de la presente reseña– del Dr. Emilio Peral Vega, catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, investigador principal de varios proyectos, comisario de exposiciones y especialista en el teatro español del siglo XX, con más de 30 libros publicados. El texto consta de seis capítulos, que preceden a los Agradecimientos y a la Introducción, una Coda y dos Apéndices: el texto íntegro de *Sortilegio* (1930), de G. Martínez Sierra y M. de la O Lejárraga (pieza teatral inédita hasta la fecha) y *Horizonte evadido* (1936), una selección de poemas de E. Blanco-Amor. Ante esta estructuración, el libro

—
***Damián Leandro Sarro.** Licenciado y profesor en Letras, doctorando en Educación (UNR), corrector de textos académicos (USAL). Publicó el ensayo *La refulgencia del Bicentenario o el mito de Pigmalión* (CFI, 2011), III Premio Nacional de Ensayo Breve - CFI; la novela *Flagelos íntimos* (Alción, 2018) y poemas y cuentos diversos. Escribe reseñas en revistas académicas y literarias y en medios gráficos de comunicación. Pronto publicará su novela histórica sobre el emperador Carlos V.

Correo electrónico: d_sarro@hotmail.com



Fecha de recepción: 7 de febrero, 2022.

Fecha de aceptación: 22 de abril 2022.

se presenta dividido en dos grandes bloques: los seis capítulos, cuya centralidad gira en torno a un determinado autor o grupo de autores, y la reproducción comentada de las dos obras literarias que constituye los Apéndices.

En la Introducción, Peral Vega propone una hoja de ruta con precisas aclaraciones para el lector avezado en la literatura española del período demarcado, pero también considera a aquellos lectores poco habituados a la temática, por lo que despliega una amplia bibliografía comentada que amplía el panorama para lecturas críticas según los intereses o inquietudes que despierte el libro. El catedrático madrileño puntualiza precisamente en la constitución de la temática con señalamientos que hacen a su caracterización: “la homosexualidad masculina se convierte en un tema de encarnizado debate, tan controvertido que bascula entre considerarla una muestra más de la ‘degeneración’ del fin del siglo [...] y su dignificación como una forma de vida” (15). Siguiendo a la línea de lo mencionado al comienzo de esta reseña, puede leerse también en la Introducción:

[El libro] es, insistimos, un ensayo filológico que no se alinea, de forma exclusiva, con ninguna tendencia interpretativa más o menos imperante [...] resulta necesario y urgente hacer lo propio con otros creadores, ya clásicos contemporáneos, que hicieron de la literatura un vehículo de sublimación estética para refrendar sus pulsiones más íntimas. (16)

El capítulo 1, “Jacinto Benavente: entre el juego shakespeariano y la domesticación ‘burguesa’ del deseo homosexual”, realiza un recorte en las obras del premio Nobel de Literatura centrándose en *Versos* (1893), *La sonrisa de Gioconda* (1907), *Los intereses creados* (1907), *La noche iluminada* (1927) y *El rival de su mujer* (1933); se explicita un matiz controversial en la producción de Benavente ya que “nunca se permitió, ni siquiera en el terreno teatral, una expresión completamente abierta de su sexualidad. Quizás porque lo acompañó un sentimiento de culpa del que no pudo desprenderse en los momentos de mayor entrega, intensidad y goce” (37).

El capítulo 2, “Camino de perdición: homoerotismo y marginalidad en la *novela galante*”, se centra en *El martirio de San Sebastián* (1917), de A. de Hoyos y Vinent, en *Las locas de postín* (1919), de Á. Retana y en *El ángel de Sodoma* (1928), de A. Hernández Catá. En la primera obra se efectúa un paralelismo con personajes mitológicos que ilustran la proyección estilística enriquecida con la perspectiva de la figura del *erómenos* romano y del *voyeurismo*; con la novela de Retana se logra “un documento valiosísimo para reconstruir la geografía gay de Madrid en el arranque del siglo XX” (71), donde confluyen la prostitución y la homosexualidad masculinas, mientras que con la novela de Hernández Catá se accede a una introspección psicológica del protagonista que repudia sus deseos sexuales al extremo de afectar su identidad como persona.

El capítulo 3, “Los Martínez Sierra. *Sortilegio* (1930): el homosexual reprimido y mártir”, tiene la particularidad de abordar esta obra teatral inédita hasta el momento, por lo que adquiere un valor extraordinario para los lectores contemporáneos: un triángulo amoroso compuesto por los jóvenes Paulina y Augusto –homosexual, pero sin la

caracterización tipificada– y el andrógino Leonardo. En la obra se interpreta la ausencia de una censura de la sexualidad de Augusto y “los Martínez Sierra exponen abiertamente la amistad íntima que une a Augusto con Leonardo” (87). Asimismo, el profesor Peral Vega resalta, entre otras cuestiones, la influencia que Benavente ejerció sobre Martínez Sierra. La reproducción íntegra y comentada de *Sortilegio* conforma el primer apéndice del libro, tal como se comentó al principio.

El capítulo 4, “Federico García Lorca: el intento de un ‘teatro (y una poesía) bajo la arena’”, analiza *El maleficio de la mariposa* (1920) desde el tópico del amor imposible y trágico bajo la forma de un microcosmo fabulesco donde “se produce una idéntica exaltación hedonista, con apertura a cualquier manifestación del amor y ajena a todo signo de culpa” (97); continúa con *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (escrita en 1926 y estrenada en 1933), donde se explicitan silencios que denotan un sesgo homoeerótico junto al tópico de la “cerradura”. Interesa resaltar la vinculación intertextual que Peral Vega realiza con el cine sueco representado por *Vingarne (Las alas)*, de 1916. Luego, se presenta *El público* (1930), donde Lorca poetiza su experiencia neoyorquina y sus vivencias sexuales en Harlem, por lo que posee una fuerte impronta de liberación de los deseos sexuales y “la necesidad visceral de exhibir escénicamente la lucha por legitimar el amor entre hombres” (108). La tercera obra, *Así que pasen cinco años* (1931), presenta la falta de atracción, por parte del protagonista, para consumar el acto sexual con su novia y luego con otra muchacha. Se cierra el capítulo con *Sonetos del amor oscuro* (1935 y 1936), poemario con ecos cernudianos donde “la descorporeización es uno de los rasgos más relevantes [...]”. Lorca proyecta su cuerpo y el de su amante en un haz metafórico” (130).

El capítulo 5, “Luis Cernuda: el componente trágico de la ‘igualdad’ en el deseo”, destaca la importancia de este autor en la dignificación del deseo homoerótico; el abordaje se centra en los poemarios de *La realidad y el deseo* (1936) en donde desfilan el onanismo, el *erómenos* y la expresión surrealista como método subliminal antes las pulsiones. También se señala la expresión del homoerotismo en *Un río, un amor* (1929) y en *Los placeres prohibidos* (1931), en los cuales se manifiesta “esa condición rebelde del amor homosexual la que fuerza al poeta a concebirlo en una dimensión dual” (149). *Donde habite el olvido* (1932-1933) “supone el testimonio poético del desmoronamiento de la relación amorosa entre Cernuda y Serafín Ferro, con un abandono consciente del surrealismo” (156) y finaliza el capítulo con *Invocaciones a las gracias del mundo* (1934-1935), donde se exalta la belleza de los cuerpos masculinos.

El capítulo 6, “Eduardo Blanco-Amor: poesía erótica en clave romántica”, se centra en *Horizonte evadido* (1936), donde se articulan el Romanticismo y la estética de la Generación del 27 para manifestar el goce erótico homosexual explícito. La selección de estos poemas integra el segundo apéndice del libro.

Para finalizar, puede afirmarse que los análisis, en su mayoría, se estructuran de la siguiente manera: una introducción biográfica del autor estudiado, los aspectos estilísticos de sus obras seleccionadas y la interpretación de los tópicos homoeróticos pertinentes, además de la vasta bibliografía de cada capítulo. Este esquema hace del libro de Peral Vega un imprescindible para la temática y una valiosa actualización en los estudios críticos de literatura española contemporánea. 📖

Un río lleno de historias

SALVADOR CRISTERNA*
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Fernández, Nona. *Mapocho*. México: Fondo de Cultura Económica, 2021. 239 páginas.

Neumáticos, basura, mierda y muertos que se niegan a abandonar este mundo hasta que la historia les haga justicia, lo mismo que sueños, nostalgias y deseos incumplidos, navegan rumbo al océano en las aguas del río Mapocho, a través de la ciudad de Santiago, a la cual divide, como una herida geográfica y social que aún no cicatriza.

El río, que da nombre a la novela de Nona Fernández Silanes, *Mapocho*, es una representación simbólica de un segmento de la historia de Chile, de la cual la escritora hace una revisión desde una perspectiva alegórica, donde el animismo, el simbolismo y el realismo mágico le otorgan un cariz distinto. Se trata de una historia narrada por fantasmas, por muertos, por objetos y esencias, por personas a quienes la dictadura arrebató su identidad.

Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del *Mapocho*, mi ataúd navega entre aguas sucias haciéndoles el quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa. Voy cuesta abajo. El recorrido es largo y serpenteante. Viajo por un río moreno. Una hebra mugrienta que me lleva con calma, me acuna amorosa y me invita a que duerma y me entregue por completo a su trayecto fecal. (Fernández 15)

Mapocho, novela que vio la luz originalmente en el año 2002, reeditada el año 2021 por el Fondo de Cultura Económica para hacerla llegar a nuevos lectores de América Latina, es un reclamo contra la historia oficial, a través de cinco capítulos y un epílogo. Una razón, o quizás un pretexto, para reescribir ciertos capítulos de esta y llenar huecos a través de la memoria colectiva, de las voces que no fueron escuchadas en ese recuento, porque abreva de la leyenda urbana y de la narración oral para pasar lista a la atrocidad y el terror desde la mirada de quienes lo han padecido. De quienes siempre habían permanecido mudos e invisibles contra su voluntad.

En esta novela de Nona Fernández el río es metáfora de un ciclo que se revuelve sobre sí mismo, porque siempre nos remite a la manera en que alguien ha visto y contado la historia, con base en su ideología o desde la estrechez de un punto de vista, por encar-

***Salvador Cisterna** (Ciudad de México), es comunicólogo, periodista, escritor y académico. Cursó el Diplomado en Literatura y Análisis de Textos por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México. Ha publicado cuentos, ensayos y reseñas literarias en México, Chile, Argentina, Colombia, Uruguay, Venezuela e India. Fue finalista del I Certamen Sexypoética Almuñécar, de poesía erótica en Granada, España. Actualmente imparte cátedra en la UNAM.



Fecha de recepción: 8 de febrero, 2022.

Fecha de aceptación: 23 de febrero 2022.

go del poder de turno. Por fortuna, las aguas del Mapocho también representan un poder detergente y sanador, capaz de lavar, cuando no de engullir incluso las más grandes ignominias, o de diluirlas.

El otro escenario de la novela es un Santiago de Chile partido por las aguas del río, que divide dos ciudades que comparten el nombre, más no la misma realidad. Mientras en una de ellas se celebra el progreso con la modernidad de su arquitectura, sus centros educativos, hospitales, supermercados y demás bondades contemporáneas de la civilización, en la otra se encuentran los estandartes del atraso, los basurales, los cementerios, los manicomios, las casas de los marginados de esa modernidad que ni siquiera los mira de reojo. De los remisos de la justicia social y la democracia. De aquellos que deben conformarse con dirigir sus cuitas al trasero de la efigie de la virgen de Fátima, porque es el que les apunta desde que llegó a la ciudad, dándoles la espalda. Una virgen importada que habla un idioma incomprensible para muchos de los locales, quienes, aun así, le rezan con fervor y fe sin perder la esperanza en los milagros.

Mapocho es una novela protagonizada por fantasmas que se niegan a desaparecer de la memoria colectiva sin antes recibir la justicia que les adeudan la historia, la sociedad y el mundo, lo que no ocurrirá hasta que se conozcan sus nombres, la manera en que abandonaron este plano y/o dónde terminaron sus cuerpos, para dejar de ser simplemente cifras, estadísticas oficiales y huecos de incertidumbre en sus familias. Se trata de un reclamo cuya vigencia trasciende el tiempo, para erigirse en un tan hermoso como terrible testimonio literario: “A algunos es tan difícil distinguirlos. Se camuflan perfecto, visten como vivos, hablan y lloran como vivos. Los más inocentes hasta creen que están vivos” (Fernández 107).

A lo largo de sus 239 páginas, la novela otea en el pasado de Chile, no desde la lente de los grandes cronistas, no desde los ojos de los políticos, de los periodistas, de los historiadores ni de los activistas, sino desde la microhistoria, desde la vida cotidiana de personajes del pueblo, desde la esquina del barrio donde se pateaba un balón o desde una cancha de fútbol donde se desgarran los gritos de aquellos a quienes les ha sido arrebatada la esperanza.

Si bien *Mapocho* hace referencia directa a Santiago de Chile, sus páginas rebasan la geografía. Nos conectan con historias que se han vivido de una u otra manera en México, en Argentina, en Perú y muchas otras latitudes: las de gobernantes con ambición desmedida de poder, de inequidad en la distribución de la riqueza y los beneficios sociales, de desapariciones y asesinatos de quienes se les oponen, de sociedades dicotomizadas en pobres y ricos, los que sí y los que no, los de acá y los de allá, los que escriben la historia y los que la protagonizan. Asimismo, desde las reflexiones de personajes sólidamente contruidos, algunos entrañables, otros deleznable, Nona Fernández nos reta y cuestiona acerca de nuestra calidad humana como sociedad, al tiempo que nos conmueve.

La Rucia, uno de los personajes principales del relato, murió en un accidente automovilístico que le incrustó cristales en la mollera, mismos que poco a poco van saliendo a la superficie, dejando heridas abiertas que manan sangre, porque en la novela los muertos sangran, hablan, comen, duermen, sienten, lloran... Cristales que son metáforas de recuerdos dolorosos, de las heridas históricas y sociales que aún causan dolor

en Chile. El Indio, un personaje obsesionado con la Rucia –su hermana– y con pintar ombligos de todas las formas, profundidades y características imaginables, como alegoría del cordón umbilical que nos une a algo; en este caso a la patria, más allá de clases sociales y orígenes étnicos. La belleza literaria con que la autora aborda la inocencia que subyace en la tensión sexual entre los dos hermanos, se podría traducir en el sincretismo cultural de la población chilena. En el mestizaje que prima en su gente:

Los dedos sucios del Indio se posan en su vientre. Los dedos sucios acariciando su ombligo, rodeándolo, circunscribiéndolo en un límite de óleo. Un círculo imperfecto que luego se transforma en un surco de pintura delineado suavemente rumbo al pubis. Las huellas digitales del Indio marcando territorio, tiñendo sus vellos rubios, bajando líquidas y azules, hasta introducirse en su cuerpo. Las huellas del Indio en su interior. Sus dedos palpándola por dentro. Recorriendo su propia rajadura, esa que debe ser curada de alguna forma, con algún ungüento colorinche como el que le empieza a gotear por la entrepierna. Una herida abierta, un espacio en blanco, un hueco a llenar, un hoyo, un abismo, una caverna que comienza a ser habitada por ese par de dedos azules que el Indio ha introducido. (Fernández 127)

En el otro extremo de la narración se encuentra Fausto, padre de ambos. El mago de ocasión, cuya memoria pugna por recordar y olvidar al mismo tiempo. El que hace prestidigitación con las palabras para inventar historias con finales truncos. Un reputado historiador oficial, quien para sobrevivir debe omitir pasajes, podar y maquillar el árbol de la historia bajo el arbitrio del régimen pinochetista y cuya pluma ha llenado decenas de tomos de una historia mayoritariamente inventada. Una ajena y desconocida para quienes la vivieron en carne propia. Una que también ha inundado el espíritu del mismo Fausto con una culpa que aviva en él el deseo de tomar su vida por mano propia.

La novela también cuenta la historia del puente de Calicanto construido sobre el río a instancias del mismísimo diablo. Una estructura que tiene conciencia de existir y que observa aterrada e imposibilitada sino para eso, el discurrir de capítulos horrendos de la historia en las aguas en las que se hundan los pilares que lo sostienen, y que terminan por engullirlo y regurgitarlo en su discurrir cíclico.

El texto también habla del intento por restañar las heridas y ocultar las cicatrices de la dictadura, a través de los vertederos convertidos en parques y centros de diversión, donde niñas y niños juegan ajenos a la podredumbre que yace bajo sus pies, así como de la modernidad que arrambla con la arquitectura del pasado para dar lugar a nuevas edificaciones fraguadas en concordancia con los tiempos que corren: “La basura queda olvidada bajo los juegos de color. Enterrada por las voces infantiles. Los niños se columpian encima de los platos rotos que quebraron sus padres. Los niños juegan sobre mierda ajena, pero no lo saben” (Fernández 203). Asimismo, hace referencia a una casa en ruinas con una grieta que la parte por la mitad, que no es otra cosa sino un largo pasillo que remite a la geografía de Chile. Un pasillo lleno de habitaciones, donde cada una de ellas está ocupada por quienes más sufrieron las consecuencias de la dictadura: obreros, estudiantes, madres, la comunidad LGBT. El pueblo.

Mapocho es, en suma, una historia de la Historia. De la mentira. De finales olvidados y canciones que se escabullen en oscuros recovecos de la memoria. Una historia dolorosa que no conoce descanso ni en la muerte. Una aún vigente, donde los personajes

se buscan en el otro en espera de redención. Donde cada herida duele. La historia de una sociedad desbarrancada que se niega a morir. De un río que bien podría ser también la vida misma, con todos sus componentes buenos y malos. Pero también es un canto de esperanza, de fe en una democracia que sigue deconstruyéndose y reconstruyéndose. Es otra voz en pie de lucha por la justicia, una que demanda poner freno a la espiral de la historia para impedir que se repita. 5



REVISTA DE LITERATURA
ZUR
Vol. 4 no. 1, 2022

revistazur.ufro.cl